s. Th. 1763-3

<36619847070011 S

<36619847070011

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Verſuch
einer
Anleitung
zur
Compoſition
von

Heinrich Chriſtoph Koch,
Fürſtl. Schwarzburg. Rudolſtädtiſch. Kammer-Muſikus.

Dritter und lezter Theil,
nebſt einem vollſtändigen Regiſter über alle
drey Theile.

Leipzig,
bey Adam Friedrich Böhme.
1793.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Dem

Durchlauchtigſten Fürſten und Herrn,

Herrn

Chriſtian Franz

Herzogen zu Sachſen,

Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Weſtphalen, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, gefürſteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu Mark und Ravensberg, Herrn zu Ravenſtein ꝛc.

meinem

gnädigſten Fürſten und Herrn.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Durchlauchtigſter Prinz

Gnädigſter Fürſt und Herr,

Erhabenen Beſchützern und Kennern der Tonkunſt, die in das Innere derſelben eingedrungen ſind, und denen die Ausübung dieſer Kunſt wahre Geiſtesunterhaltung worden iſt, wird jedes

Bemühen zu mehrerer Vervollkommung derſelben, es ſey practiſchen oder theoretiſchen Inhaltes, nicht ganz gleichgültig ſeyn. Schon die Beherzigung dieſes Gedankens würde mich den Schritt haben wagen laſſen, **Ew. Hochfürſtlichen Durchlaucht** dieſe Blätter unterthänigſt zuzueignen. Allein ich überrede mich noch eine nähere Veranlaſſung hierzu zu haben. Ich genieße, ſo, wie jedes Mitglied der hieſigen Capelle zuweilen die Gnade **Ew. Hochfürſtlichen Durchlaucht** ein Flötenconcert zu accompagniren, und habe daher Gelegenheit den auſſerordentlich ſchönen und markichten Ton, den **Höchſtdieſelben** aus der Flöte zu

bringen

bringen wiſſen, und den ausgebildeten Vortrag zu bewundern, mit welchem Sie die Producte der Kunſt darzuſtellen gewohnt ſind. Der Künſtler, der das Glück hat, ſich **Ihnen** zu nähern, bewundert, und der Menſch liebt **Sie**, denn auch der Seelenadel verſchönert alles, was **Sie** reden und thun. In ſolcher Herzensſtimmung vollendete ich den Entſchluß, meiner Anleitung zur Compoſition eine ſeltene Verzierung zu geben, **Ihnen, Durchlauchtigſter Prinz**, ſie zuzueignen. Möchte das doch ein bleibendes, ein vorzügliches Denkmal ſeyn können! — Aber die Geſinnungen ſind es doch, die es errichtet haben, denn in der Ehr-

furcht, mit welcher mein Herz Ew. Hoch-
fürſtlichen Durchlaucht ſich widmet,
weiche ich keinem.

Heinrich Chriſtoph Koch.

Vorrede.

Ich ſollte mich billig bey meinem Publicum wegen der ſpäten Erſcheinung dieſes lezten Theils entſchuldigen, aber ein Compliment macht doch das Geſchehene nicht ungeſchehn; ich will mich da-

her nur ganz kurz, und ich hoffe nicht unzureichend, wegen der Abänderung, die ich meinem Plane gegeben habe, rechtfertigen. Den anfangs entworfenen Plane zu Folge ſollte das Werk einen Anhang haben, dieſer fällt nun ganz weg, und zwar aus folgenden Gründen. Bey der Bearbeitung des zweyten Theils überredeten mich einige Gründe, die erſte Abtheilung deſſelben, die einen Gegenſtand des Anhanges ausmachen ſollte, mit der Abhandlung ſelbſt zu verbinden. Das Kapitel über die Beſchreibnng und Einrichtung der gewöhnlichſten Tonſtücke, welches den zweyten Hauptgegenſtand des Anhanges ausgemacht haben würde, erhalten meine Leſer in dieſem dritten Theile in die Abhandlung ſelbſt verwebt. Ob

durch

durch dieſe Abänderung das Werk ſelbſt gewonnen habe, ſcheint wenigſtens mir nicht zweifelhaft. Und ſo wäre denn für einen Anhang weiter nichts übrig geblieben, als einige Bemerkungen über die gebräuchlichſten Inſtrumente bey Setzung ihrer Stimmen, welche hauptſächlich aus der Natur und Applicatur dieſer Inſtrumente hergenommen werden ſollten. Obgleich dieſes einen ganz zufälligen Gegenſtand in einer Anleitung zur Setzkunſt ausmacht, ſo würde ich dennoch nicht unterlaſſen haben, denſelben in der Form eines Anhanges beyzufügen, wenn wider mein Vermuthen die Abhandlung ſelbſt beym Abdrucke ſich nicht bis zur höchſten Bogenzahl ausgedehnet hätte. Mit einer ganz zuſammen gedrängten Abhandlung

über dieſen Gegenſtand würde dem Anfänger wenig gedient geweſen ſeyn; und eine mehr ausgearbeitete Abhandlung dieſer Art erlaubte der ſo eben erwähnte Umſtand nicht. Meinem Werke fehlt darum doch nichts an ſeinem weſentlichen Inhalte. Es iſt nun vollendet, und ich wünſche, daß es denen, die es benutzen wollen, die beſten Früchte gewähre.

Verſuch
einer
Anleitung zur Compoſition.

Dritter und lezter Theil.

Digitized by Google

Vierter Abſchnitt.

Von der Verbindung der melodiſchen Theile, oder von dem Baue der Perioden.

---

§. 1.

Will man melodiſche Theile verbinden, ſo muß man zuvor entſcheiden, ob ſie auch verbindungsfähig, das iſt, ſo beſchaffen ſind, daß ſie in der Verbindung des Ganzen keinen Wiederſpruch enthalten; denn nicht alle und jede melodiſchen Theile ſind ſo beſchaffen, daß ſie ſchicklich zu einem Ganzen verbunden werden können.

Die Eigenſchaften vermittelſt welcher ſie fähig ſind unter einander verbunden zu werden, laſſen ſich aus zweyerley Geſichtspuncten betrachten; erſtlich in Abſicht auf die auszudrückende Empfindung; zweytens aber auch in Abſicht auf ihre äuſſerliche oder materielle Beſchaffenheit.

 2. §.

§. 2.

Betrachtungen über die Verbindungsfähigkeit der melodiſchen Theile in Rückſicht auf die auszudrückende Empfindung, gehören als Gegenſtände des Geſchmacks und Kunſtgefühls in das höhere Studium der Kunſt.

Anmerkung.

Ohngeachtet meine Abſicht blos auf den mechaniſchen Theil der Setzkunſt gerichtet iſt, habe ich mich dennoch hin und wieder, beſonders aber in der erſten Abtheilung des zweyten Theils beſtrebt, den angehenden Tonſetzer auf die Wichtigkeit dieſer höhern Gegenſtände der Kunſt aufmerkſam zu machen, und ihm die Nothwendigkeit dieſes Studiums anzuempfehlen. Meine Abſicht dabey war beſonders noch dieſe, den Anfänger aufzumuntern, jede Gelegenheit zu benutzen, ſeinen Geſchmack und ſein Kunſtgefühl ſo viel möglich zu bilden, bevor er ſein Erfindungsvermögen zu üben ſucht. Hat er dieſe Gelegenheiten benuzt, ſo wird er im Stande ſeyn, auch ſchon bey den erſten Verſuchen eine Melodie zu erfinden, ſeine Aufmerkſamkeit nicht allein auf die mechaniſchen Regeln, ſondern auch auf die höhern Erforderniſſe der Kunſt zu richten.

Auch

Auch in der Folge dieſer Abhandlung werde ich mich bemühen, da wo es ohne Weitläuftigkeit geſchehen kann, Anmerkungen dieſer Art einzuſtreuen. Man kann dem angehenden Tonſetzer nicht zu oft Gelegenheit geben, ſelbſt die Bemerkung zu machen, daß zum Componiſten weit mehr, als die Kenntniß und Befolgung der mechaniſchen Regeln der Kunſt erfordert werde.

§. 3.

Sehen wir aber auf die Verbindungsfähigkeit der melodiſchen Theile in Rückſicht auf ihre äußerliche oder materielle Beſchaffenheit, ſo kömmt dabey in Betracht,

1) die Einheit der bey dieſen Theilen zum Grunde liegenden Tonart;

2) die Gleichheit der Tactart, und die gleiche Geſchwindigkeit bey der Bewegung derſelben;

3) eine gewiße Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes, oder eine gewiſſe Aehnlichkeit der melodiſchen Figuren;

4) die interpunctiſche Formel dieſer Theile, oder die Art, wie ſie ſich endigen, und

5) das Verhältniß ihres Umfanges gegen einander, oder ihre rythmiſche Beſchaffenheit.

§. 4.

Es würde ohne Noth zu weitläuftig verfahren ſeyn, wenn man über die beyden erſten der genannten Gegenſtände, nemlich über die Einheit der Tonart, und über die Gleichheit der Tactart, in welcher verbindungsfähige melodiſche Theile eingekleidet ſeyn müßen, Regeln geben wollte. Schon durch die Uebung in der Vocal- oder Inſtrumentalmuſik muß der angehende Tonſetzer ſo weit gebildet ſeyn, daß er wider Regeln dieſer Art nicht verſtoßen kann.

Wir könnten daher unmittelbar zu dem eigentlichen Gegenſtande dieſes Abſchnittes, nemlich zu der Verbindung der melodiſchen Theile in Rückſicht auf Interpunction und Rythmus fortgehen, wenn dieſe melodiſchen Theile nicht die im vorhergehenden §. genannte Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes erforderten, die man mit dem Ausdrucke **Metrum** zu bezeichnen pflegt. In dem erſten Kapitel dieſes Abſchnittes muß daher von dem **Metrum** oder **Tactgewichte** gehandelt werden.

§. 5.

Die übrigen äußerlichen Eigenſchaften der melodiſchen Theile, auf welche wir bey ihrer Verbindung zu ſehen haben, ſind uns ſchon aus dem Inhalte der vorhergehenden Abſchnitte bekannt; wir haben es daher in der Folge blos mit den verſchiedenen Verbindungsarten derſelben zu thun. Es fragt ſich daher: Wie müßen melodiſche Theile zu einem Ganzen verbunden werden, oder wie müßen die Theile eines Perioden in Anſehung ihres Umfanges und ihrer interpunctiſchen Formeln beſchaffen ſeyn? Der Beantwortung dieſer Frage ſind die folgenden Kapitel dieſes Abſchnittes gewidmet.

§. 6.

Ein melodiſcher Theil kann in dieſer Rückſicht mit einem andern unmittelbar vorhergehenden verbunden werden, wenn

1) die interpunctiſche Formel deſſelben gegen die interpunctiſche Formel des vorhergehenden, ſowohl in Anſehung der zum Grunde liegenden Tonart, die nöthige Uebereinſtimmung, als auch für unſer Gefühl die nöthige Mannigfaltigkeit hat; und

2) wenn der Umfang deſſelben ſo beſchaffen iſt, daß er mit dem Umfange des vorher-

gehenden ein gutes rythmiſches Verhältniß macht.

Schon hieraus ſiehet man, daß die ganze Lehre von der Verbindung der melodiſchen Theile relativ iſt; daher kann die vorhin aufgeworfene Frage: Wie müßen einzelne melodiſche Theile zu einem Ganzen verbunden werden, eigentlich auch nur in Beziehung auf angenommene Fälle beantwortet, und aus einander geſezt werden.

§. 7.

Es iſt als allgemeine Regel anerkannt, daß man bey jeder zu erlangenden Fertigkeit ſtufenweis von dem Leichtern auf das Schwerere, von dem Einfachern auf das mehr Zuſammengeſezte übergehen müße. Auch bey der zu erlangenden Fertigkeit, melodiſche Theile zu einem Ganzen zu verbinden, muß der angehende Tonſetzer dieſe Regel befolgen; denn geſezt, er wollte bey den erſten Verſuchen eine Melodie zu erfinden, einen weit auszuführenden Satz wählen, ſo würden ihm tauſend Hinderniſſe, theils würkliche, theils aber auch nur eingebildete, in den Weg treten. Allen dieſen Hindernißen, zugleich aber auch den nachtheiligen Folgen einer ſo verkehrten Verfahrungsart weicht er aus, wenn er erſt kleine Tonſtücke *) ſetzen lernt; giebt man ihm alsdenn Anleitung,

*) Unter Tonſtück verſtehe ich ſowohl hier, als auch in

leitung, wie einem ſolchen kleinen Tonſtücke durch verſchiedene Hülfsmittel ein größerer Umfang gegeben werden kann; ſo wird es ihm auch nachher nicht ſchwer fallen, ſtufenweis bis zu den größten und verwickeltſten Arten der Tonſtücke über zu gehen.

Um dem angehenden Tonſetzer zu dieſem ſtufenweiſen Fortgange Gelegenheit zu geben, theile ich die verſchiedenen Verbindungsarten der melodiſchen Theile in verſchiedene Kapitel. Daher ſoll das zweyte Kapitel von den verſchiedenen Verbindungsarten der melodiſchen Theile zu kleinen Tonſtücken handeln.

In dem dritten will ich mich bemühen zu zeigen, wie dieſe kleinen Tonſtücke durch verſchiedene Hülfsmittel einen größern Umfang bekommen können.

Die folgenden Kapitel aber werden die Verbindungsarten mehrerer melodiſchen Theile, oder die

in der Folge dieſes Abſchnittes nicht die Vereinigung mehrerer einzelnen Sätze, z. E. eines Allegro, Andante und Preſto zu einer Sinfonie oder Sonate; ſondern ich verſtehe darunter einen jeden dieſer einzelnen Sätze insbeſondere. Des gewöhnlichern Ausdruckes Satz will ich mich deswegen nicht gerne bedienen, weil ich ihn ſchon zu beſtimmt bey den Theilen eines Ganzen gebraucht habe.

die Einrichtung größerer Tonſtücke zum Gegenſtande haben.

Auf dieſem Wege hoffe ich nicht allein dem Anfänger die Kenntniß der mannigfaltigen Verbindungsarten der melodiſchen Theile faßlich machen zu können, ſondern ich finde dabey auch noch überdies die beſte Gelegenheit, demſelben ohne Weitläuftigkeit das Nothwendigſte über die, in der Einleitung des erſten Theils verſprochene Einrichtung jedes Tonſtücks insbeſondere, zu zeigen.

Anmerkung.

Ich habe die Kapitel, die dieſen Gegenſtand betreffen, noch in beſondere Uebungen abgetheilt, damit theils der Anfänger durch die unmittelbare Folge mehrerer Verbindungsarten nicht ermüdet werde; theils aber auch hauptſächlich deswegen, um ihm deſto mehr Gelegenheit zu geben, durch Nachahmungen einer jeden beſondern Verbindungsart nunmehr auch ſein Erfindungsvermögen zu üben. An dieſen Uebungen kann ihm nun nichts mehr hinderlich ſeyn, wenn er ſich genugſam in dem Contrapuncte geübt, und den Inhalt der zweyten Abtheilung des zweyten Theils mit der nöthigen Aufmerkſamkeit ſtudirt hat.

Aber

Aber wird nicht das Genie durch ſolche Nachahmungen, in welchen eine gewiße Form beſtimmt iſt, zu ſehr eingeſchränkt, oder wohl gar unterdrückt? Der Grund dieſer Einwendung iſt bekannt. Es hat von je her Perſonen gegeben, die gerne allen eingebildeten Zwang der Kunſt abſchütteln, die dem Genie gerne alles, der Kunſt aber gar nichts zugeſtehen wollten. Sollten junge Tonkünſtler, die dieſer Blätter ſich zum Unterrichte bedienen wollen, von dieſem Vorurtheile eingenommen ſeyn, ſo kann ich ihnen hier weiter nichts zu ihrer Beruhigung ſagen, als daß ſich anjezt noch ihr Genie in ſeinem ganzen Umfange weder zeigen ſoll, noch kann; und daß ſich nicht wohl ein anderer Weg ausfindig machen läßt, dem Genie in Anſehung dieſes Gegenſtandes eine gute Richtung zu geben. Hat man ſich richtige Verbindungsarten der melodiſchen Theile einmal durch Nachahmungen richtiger Formen eigen gemacht, ſo fallen alsdenn von ſelbſt dieſe Feßeln weg.

Der Einwurf übrigens, den man den Regeln der Kunſt überhaupt in Rückſicht auf das Genie macht, iſt ſchon mehrmals beantwortet worden. Man kann über dieſen

ſen Gegenſtand D. Forkels allgemeine Geſchichte der Muſik, und zwar die Einleitung von dem 123ſten bis 129ſten §. nachleſen.

Wer ſich aber desfalls noch nicht beruhigen kann, der kann auch folgenden Weg einſchlagen. Er darf nur die verſchiedenen Uebungen ſich als bloße Beyſpiele der verſchiedenen Verbindungsarten der melodiſchen Theile bekannt machen, und erſt bey dem Schluße jedes Kapitels in ſolchen freyern Nachahmungen ſich üben, bey welchen keine beſtimmte Form vorgeſchrieben iſt. Auch auf dieſem Wege gelangt man zum Ziele; nur muß man ſich für übereilten Schritten hüten.

Erſtes

Erſtes Kapitel.

Von dem Metrum oder Tactgewichte.

§. 8.

Es iſt bekannt, daß das Kunſtwort Metrum aus der Poeſie entlehnt iſt, wo es den Gang und den Umfang des Verſes durch Hülfe der Füſſe beſtimmt.

Dieſe Füße ſind *) entweder zweyſilbig, oder dreyſilbig.

Zweyſilbige ſind

1) der Trochäus, welcher aus der Folge einer langen und kurzen Silbe beſtehet (– ᴗ); ſo werden zum Beyſpiel die Worte Künſte, ſchöne ausgeſprochen;

2) der Jambus, deſſen erſte Silbe kurz, die zweyte aber lang iſt (ᴗ –); z. B. Figur, entzückt;

3) der

*) Obgleich die Kenntniß des Silbenmaaßes nicht unumgänglich zur Kenntniß des Tactgewichtes nöthig iſt; ſo ſind doch beyde Gegenſtände einander ſo ähnlich, daß einer den andern erklärt. Uebrigens iſt dieſe Kenntniß des Silbenmaaßes für ſolche angehende Tonſetzer höchſt nöthig, welche die Abſicht haben, auch den Vocalſatz bearbeiten zu lernen.

3) Der Spondeus, eine Folge zweyer langen Silben (– –); z. B.

Nenneſt du, würdigeſt du etwas
Seligkeit dann

4) der Pyrrhichius, eine Folge zweyer kurzen Silben (*v v*); z. B.

In umwölkender Nacht rufet des Strahls
Gefährt

Dreyſilbige Füße hingegen ſind,

1) der Dactylus, eine Folge von einer langen und zwey kurzen Silben (– *v v*); z. B.

Empfangt mich heilige Schatten, ihr ——

2) der Anapeſt, ein umgekehrter Dactylus, oder die Folge zweyer kurzen und einer langen Silbe (*v v* –); z. B.

Das Geſtad hallet, es donnert
das Meer ——

3) der Tribrachys, einer Folge von drey kurzen Silben (*v v v*); z. E.

In der Entzückung

4) der Moloſſus, eine Folge von drey langen Silben (– – –); z. E.

Herr! Herr! Gott! Gerechter

5) der Amphibrachys, der eine kurze, lange und kurze Silbe hat (v – v); z. B.

Sie ſah die junge bebende Streiterin

6) der Bacchius, eine Folge von einer kurzen und zwey langen Silben (v – –); z. E.

In Wettlauf

7) der Antibacchius, eine Folge von zwey langen und einer kurzen Silbe (– – v); z. B.

Zweykämpfe! Verflucht iſt der Brudermord

8) der Creticus oder Amphimacer, eine Folge von einer langen, kurzen und langen Silbe (– v –); z. B.

Edle That!

§. 9.

Man empfindet ſehr leicht die außerordentliche Aehnlichkeit dieſer Füße mit den verſchiedenen Bewegungen der Theile des Tactes; denn ſchon in den einfachſten Abtheilungen des Tactes ſind dieſe Füße ſehr fühlbar enthalten. So iſt z. B. die Tactabtheilung bey fig. 1 und 2 trochäiſch, bey fig. 3 und 4 hingegen jambiſch. Bey fig. 5 und 6 fängt der Satz mit einem Spondeus, bey fig. 7 aber mit einem Pyrrhichius an.

fig. 1.

fig. 1. – v – v – v

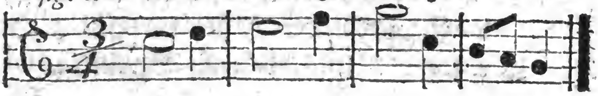


fig. 2. – v – v

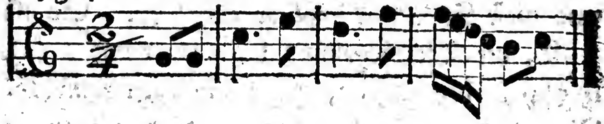
fig. 3. v – v – v –

fig. 4. v – v – v – v –

fig. 5. – –

fig. 6. – –

fig. 7. v v



Eben ſo ähnlich ſind verſchiedene Tactabtheilungen den dreyſilbigen Füßen. Der Satz bey

fig. 8 und 9 beſtehet aus dactyliſchen, und der bey fig. 10 aus anapeſtiſchen Füßen. Bey fig. 11 fängt der Satz mit einem Tribrachys, bey fig. 12 mit einem Moloßus, *) und bey fig. 13 mit einem Amphibrachys an. Die Bewegung des Bacchius, des Antibacchius und des Amphimacer findet man in den erſten Tacten der Sätze bey fig. 14. 15. und 16.

fig. 8.

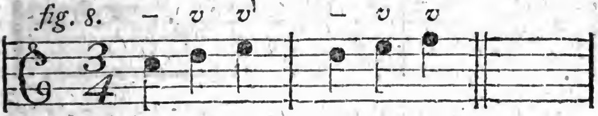


fig. 9.

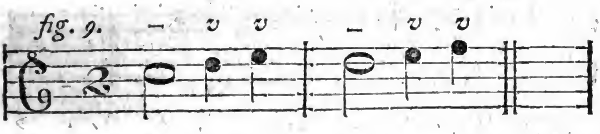
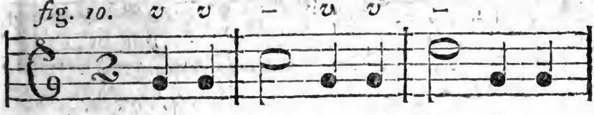


fig. 10.



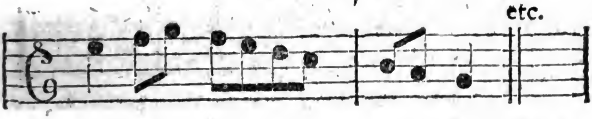
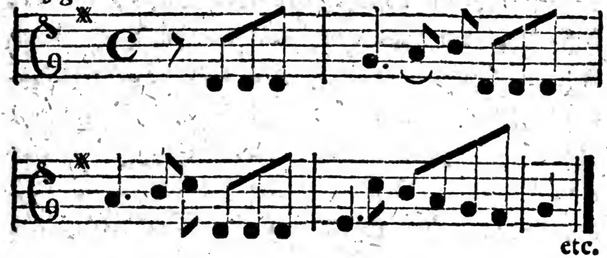


fig. 11.

*) Bey dem Spondeus und Moloßus kann man allerdings die Frage aufwerfen, ob ſie beyde völlig rein in der Tonkunſt ausgeübt werden können.

fig. 11.



etc.

fig. 12.

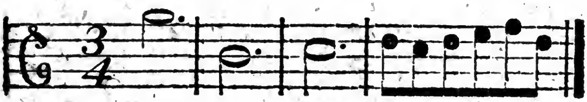


fig. 13.

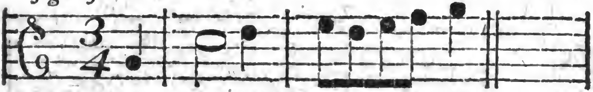


fig. 14. etc.

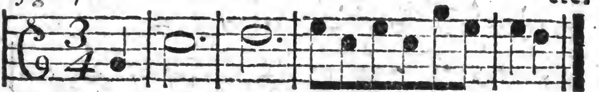


fig. 15. etc.

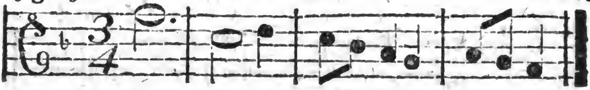


fig. 16.

etc.

§. 10.

§. 10.

Die Tonkunſt bedient ſich noch mehr ſolcher Füße, oder ſolcher beſtimmten Bewegungen der Theile und Glieder des Tactes, die aber in dieſer Kunſt weder in gewiße Klaſſen gebracht, noch mit beſondern Namen bezeichnet ſind.

Wenn nun ein Tonſtück mit einem ſolchen Metrum, das iſt, mit einer ſolchen beſtimmten Bewegung der Theile des Tactes anfängt, ſo nimmt unſer Gefühl dieſe Art der Bewegung ſehr leicht an, ſezt ſich gleichſam in dieſelbe hinein; es findet ſich aber auch ſogleich beleidigt, wenn dieſe Bewegung mitten in ihrem Fluße von einer andern unähnlichen Bewegung unterbrochen wird, weil es ſich alsdenn zu geſchwinde, und zu unerwartet in eine andere Bewegung fügen muß.

So weit ſtimmt Poeſie und Tonkunſt in Anſehung des Metrums vollkommen überein. Sobald aber diejenigen Theile oder Glieder des Tactes, welche das Metrum beſtimmen, in der Melodie mit verſchiedenen Arten der melodiſchen Figuren verziert werden, gehet etwas von dieſer äußerlichen Aehnlichkeit verlohren, und in dieſem Falle erhält das Metrum in der Tonkunſt etwas Eigenthümliches, welches die Poeſie nicht kennt. Demohngeachtet aber verlangt unſer Gefühl auch bey dem Gebrauche der melodiſchen Figuren die

ähnliche Fortſetzung derjenigen Bewegung, in welche es gleichſam geſtimmt worden iſt. Es wird in den mehreſten Fällen beleidigt, wenn dieſe einmal angenommene Bewegung unterbrochen, oder mit einer andern, die ihr unähnlich iſt, vertauſcht wird.

§. 11.

Unſere modernen Tonſtücke beſtehen alle aus mehr als einer Melodie, oder deutlicher, aus mehr als einer Stimme; daher hängt die richtige Bewegung des Metrums nicht von der Hauptſtimme allein, ſondern von allen vorhandenen Stimmen zugleich ab. Wenn daher die Melodie der Hauptſtimme das angenommene Metrum nicht fühlbar genug erhält, oder von der Bewegung deſſelben zu ſehr abweicht, ſo kann und muß entweder die Grundſtimme, oder eine der vorhandenen Nebenſtimmen die Aehnlichkeit dieſer Bewegung erhalten.

§. 12.

Daß aber auch in der Hauptmelodie dergeſtalt wieder das Tactgewichte gehandelt werden kann, daß die begleitenden Stimmen den Fehler nicht zu verbeſſern im Stande ſind, habe ich ſchon in dem 232ſten §. des erſten Theils, bey Gelegenheit des vermiſchten Contrapunctes gezeigt,

woſelbſt

woſelbſt man zugleich die Maximen findet, vermittelſt welcher dergleichen Fehler vermieden werden können. Dieſer angezeigte §. gehört alſo eigentlich hieher, und muß daſelbſt von der 325ſten bis 327ſten Seite nachgeleſen werden.

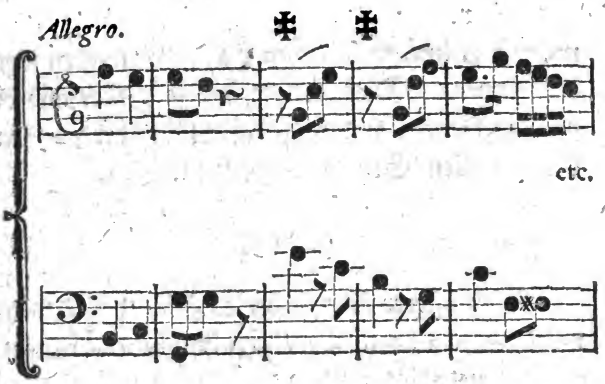
§. 13.

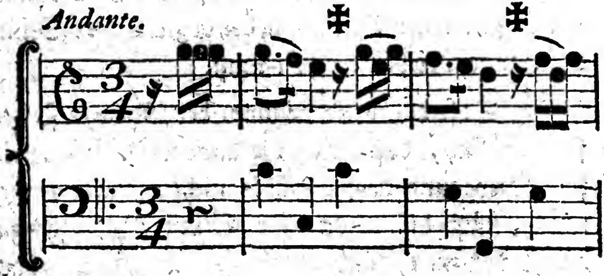
Weit öfterer aber findet es ſich, daß, wenn unſer Gefühl durch Vernachläſſigung des Tactgewichtes beleidigt wird, der Fehler nicht ſowohl der Hauptmelodie, ſondern vielmehr dem Mangel an gehöriger Bewegung der begleitenden Stimmen zugeſchrieben werden muß.

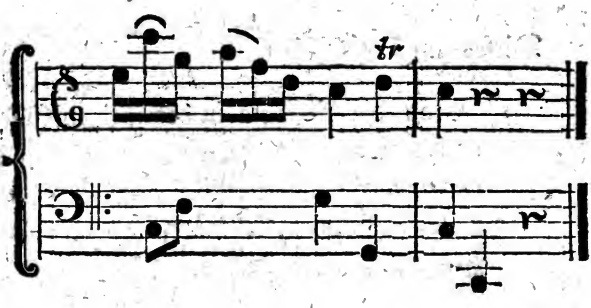
So oft daher die Figuren der Melodie ſo beſchaffen ſind, daß dabey die angenommene metriſche Bewegung dem Gefühle nicht merklich genug wird, muß die begleitende Stimme jederzeit zu Hülfe kommen, und durch ihre Bewegung das Tactgewicht in ſeiner Gleichheit erhalten.

Dieſes muß geſchehen,

1) wenn die Melodie in demjenigen Gliede des Tactes eine Pauſe hat, wo ſie der angenommenen metriſchen Bewegung zu Folge anſchlagen ſollte; z. E. bey dem Zeichen ✠ in folgenden Sätzen.







Erſte

Erſte Anmerkung.

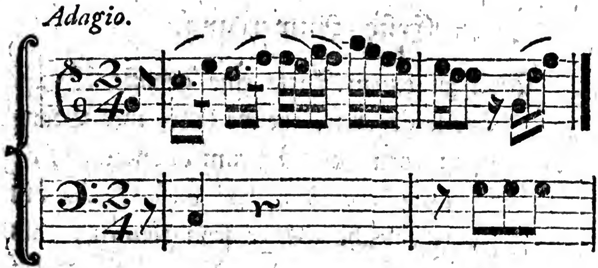
Weil zu einem Tacte eine gewiße Anzahl Theile gehören, welche durch ihre Bewegung eben das Metrum ausmachen, ſo folgt nothwendig, daß dieſe Theile am Werthe nicht größer ſeyn können, als die ſo genannten Tacttheile. In dieſen Beyſpielen würde durch die Pauſe bey dem Zeichen ‡ der Anſchlag eines Tacttheils wegfallen, wenn die Grundſtimme dieſen Mangel nicht erſezte; daher müßte ohne dieſen Anſchlag der Grundſtimme nothwendig das Tactgewicht aufgehoben werden.

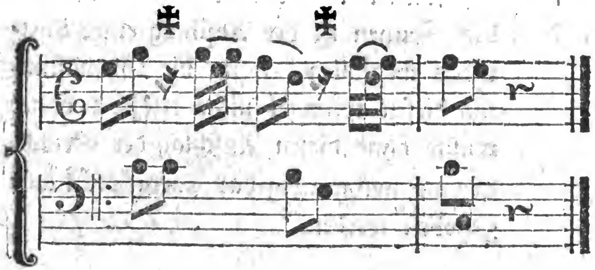
Zweyte Anmerkung.

Das Metrum wird aber nicht jederzeit durch die Tacttheile, ſondern auch oft durch die Tactglieder *) beſtimmt, und dieſes geſchieht mehrentheils bey Sätzen von langſamer Bewegung des Tactes; z. B.

*) Was Tactglieder ſind, iſt ſchon Seite 297 des zweyten Theils erklärt worden.

Takttheil II. 283





Die begleitenden Stimmen müſſen ferner das Metrum erhalten,

2) wenn die Melodie einen Ton hat, welcher größer am Werthe iſt, als die Bewegunstheile des Tactgewichtes; wie bey dem Zeichen ‡ bey fig. 1. und 2, wo ſich das Metrum auf Tacttheile, und bey fig. 3, wo es ſich auf Tactglieder gründet.

fig. 1.

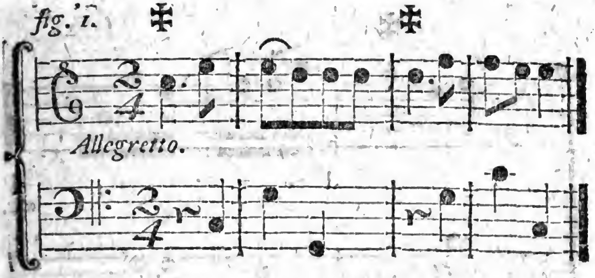


fig. 2.

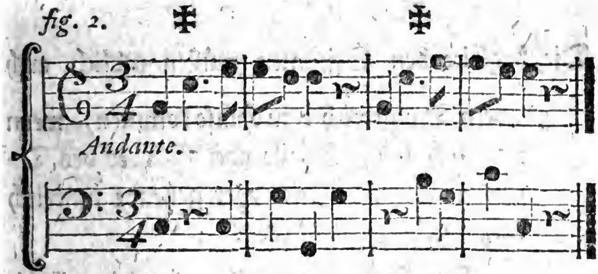
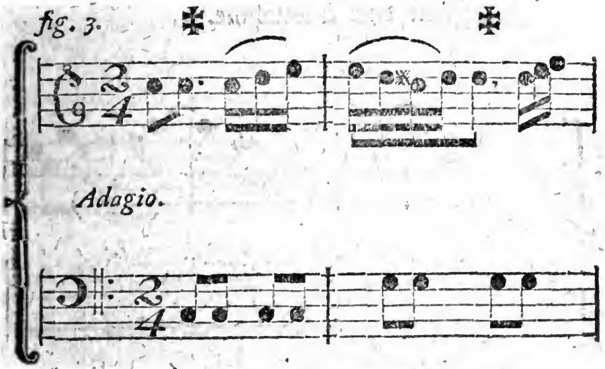
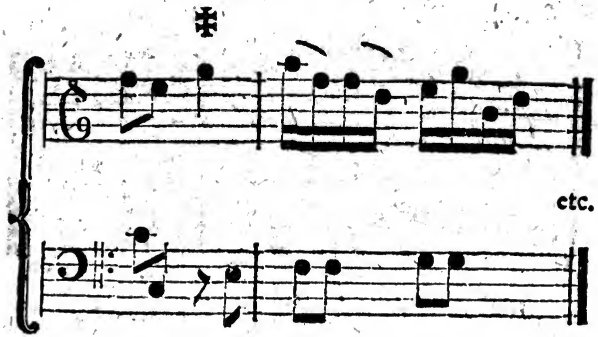


fig. 3.



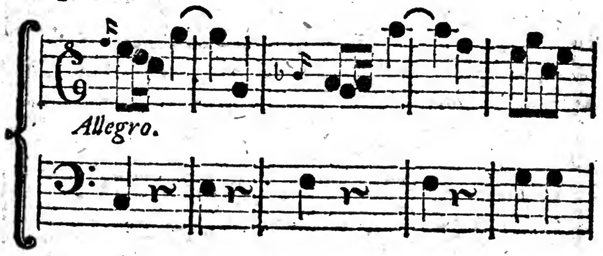


Die begleitenden Stimmen müßen endlich auch

3) dem Tactgewichte zu Hülfe kommen, wenn innerlich lange Theile oder Glieder des Tactes an unmittelbar vorher gehende innerlich kurze gebunden werden.

Im Falle Tacttheile gebunden erſcheinen, wie bey fig. 4 und 5, leidet die Regel ſelten eine Ausnahme.

fig. 4.



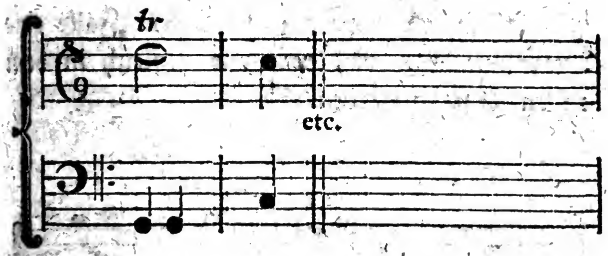
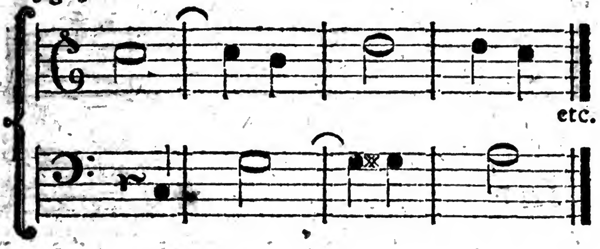


fig. 5.



Bey der Bindung der Tactglieder kömmt es hauptſächlich darauf an, ob mehrere derſelben unmittelbar nach einander gebunden werden, oder nicht.

Im erſten Falle macht man keine Ausnahme der Regel; z. E. fig. 6. Im zweyten Falle hingegen, in welchem die Biüdungen der Tactglieder nicht unmittelbar auf einander folgen, pflegt man zwar auch gewöhnlicher Weiſe das Metrum ſtrenge zu erhalten, und die Grundſtimme an der Stelle anſchlagen zu laſſen, wo das gute Tactglied gebunden iſt, wie z. B. bey fig. 7.

7. Allein oft wird auch in dieſem Falle eine Ausnahme gemacht, wie wir ſogleich in dem 16ten §. ſehen werden.

fig. 6.

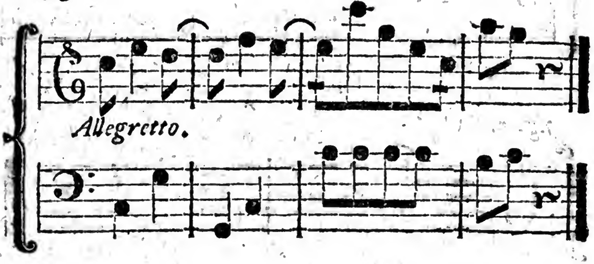
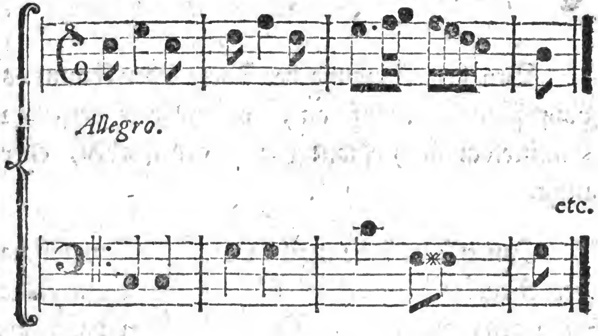


fig. 7.

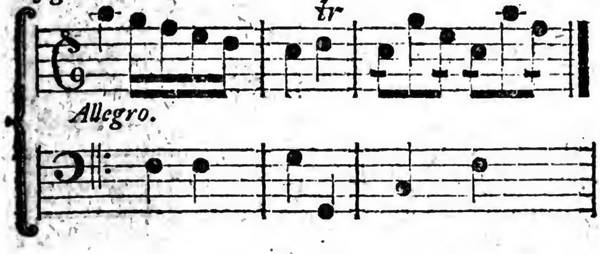


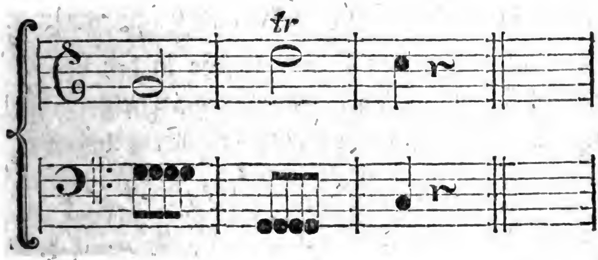
§. 14.

Bey der Bindung der kleinern Theile des Tactes, ſo lange nemlich nicht mehr, als zwey ſolcher Theile unmittelbar nach einander gebunden werden,

werden, kömmt es hauptſächlich darauf an, von welchen Theilen des Tactes das Metrum abhangt. Bey fig. 1. z. B. wird das Metrum durch Tacttheile beſtimmt; daher kann unſer Gefühl auch nicht beleidigt werden, ob gleich die im dritten Tacte enthaltenen Bindungen der Tactnoten nicht durch den Anſchlag der Grundſtimme unterſtüzt werden. Es iſt genug, daß die Bewegung durch den Anſchlag eines Tones in jedem Tacttheile erhalten wird.

fig. 1.



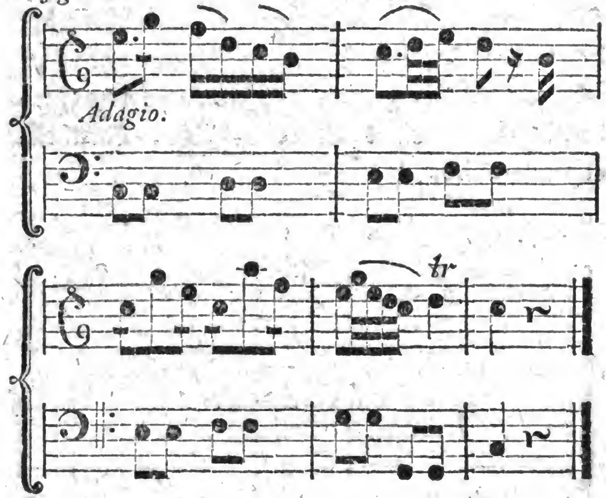


Bey fig. 2 hingegen findet man in dem dritten Tacte die nemliche Figur der Noten, wie bey

fig. 1;

fig. 1; weil ſich aber bey dieſem Satze das Metrum auf Tactglieder gründet, ſo wird in dieſem Falle auch der Anſchlag der Grundſtimme bey dieſen gebundenen Tactnoten nöthig.

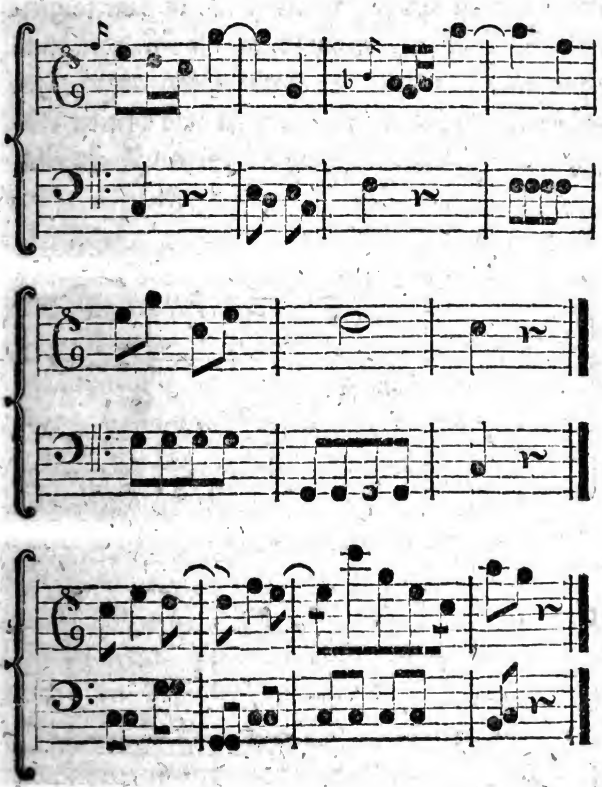
fig. 2.



§. 15.

Alle diejenigen Töne, welche in den begleitenden Stimmen zur Erhaltung des Tactgewichts nöthig ſind, können ohne Beleidigung deſſelben vervielfältigt werden, das heißt, man kann entweder den zur Erhaltung des Tactgewichtes nöthigen Ton, durch Zertheilung ſeines Werthes mehrmal anſchlagen, oder dieſer, das Tactgewichte unterſtützende Ton kann mit harmoniſchen Neben-

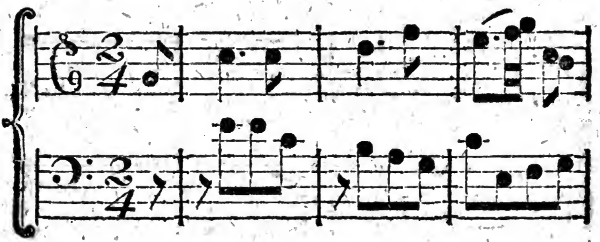
Nebennoten, oder auch mit durchgehenden Noten vermiſcht werden. Daher konnen z. B. die Sätze bey fig. 4. und 6. in dem 13ten §. ohne die mindeſte Beleidigung des Tactgewichtes auch auf folgende Art begleitet werden. Jedoch dieſes iſt uns ſchon aus den Uebungen des Contrapunctes bekannt.

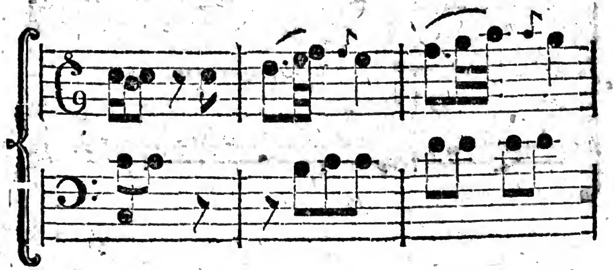


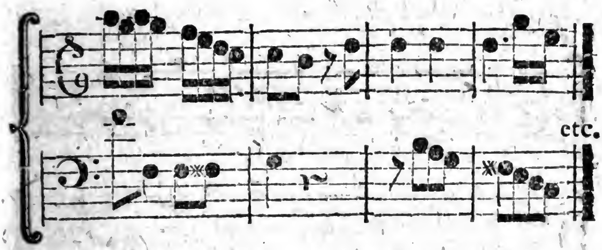
§. 16.

Weil keine Regel ohne Ausnahme iſt, ſo kommen auch in Anſehung des Tactgewichtes oft Fälle vor, die von der gewöhnlichen Art es zu behandeln, abweichen. Am öfterſten trift ſich dieſes zwiſchen der unmittelbaren Folge zweyer vollſtändigen Sätze; ſo iſt z. B. in dem folgenden Satze das Metrum durch die Grundſtimme zwiſchen dem erſten und zweyten Abſatze unterhalten worden; zwiſchen dem zweyten und dritten Abſatze aber fehlt der Anſchlag des zweyten Tacttheils.

Allegretto.







Dieſen Mangel eines Gliedes in der Bewegung des Tactgewichts zwiſchen zwey Sätzen läßt ſich unſer Gefühl gefallen, weil es durch keine unähnliche Bewegung gehindert wird, dieſe kleine Lücke ſich gleichſam ſelbſt auszufüllen.

Ohne Zweifel laſſen ſich aus dieſer Bemerkung auch noch andere Ausnahmen der vorhin gezeigten gewöhnlichen Behandlungsart des Tactgewichtes erklären. Folgender Satz verlangt im dritten Tacte eigentlich den Anſchlag des zweyten Viertels der Grundſtimme, wie bey fig. 1. Allein unſer Gefühl, einmal dieſer metriſchen Bewegung gewohnt, und durch keine entgegen geſezte Bewegung irre gemacht, erſezt dieſen fehlenden Anſchlag ſelbſt, und findet ſich in dieſem Beyſpiele, ſo wie es bey fig. 2 behandelt iſt, durch den Mangel des Anſchlages eines metriſchen Gliedes nicht beleidigt.

fig. 1.

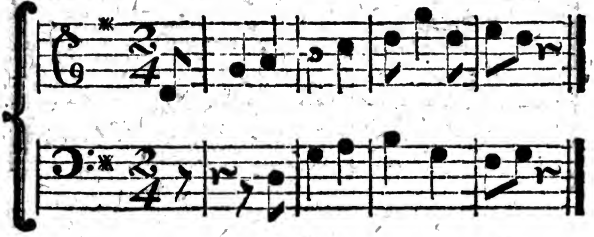
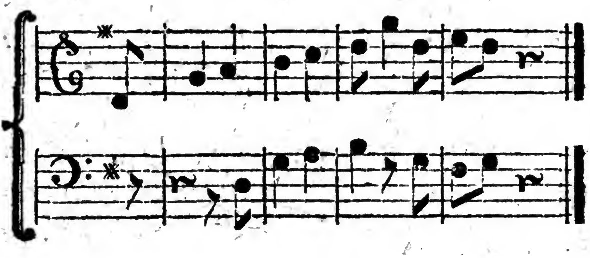
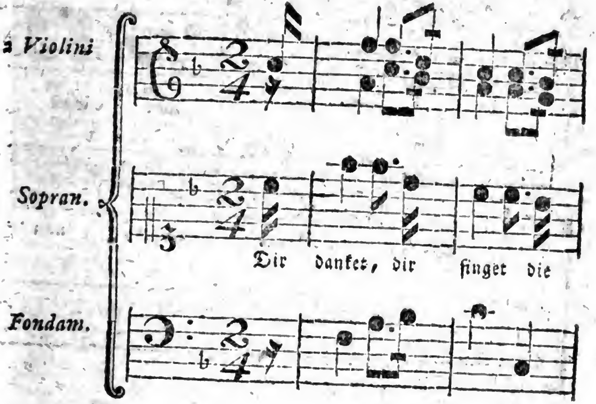


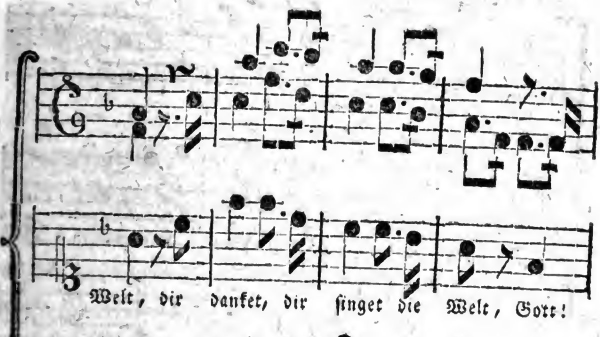
fig. 2.

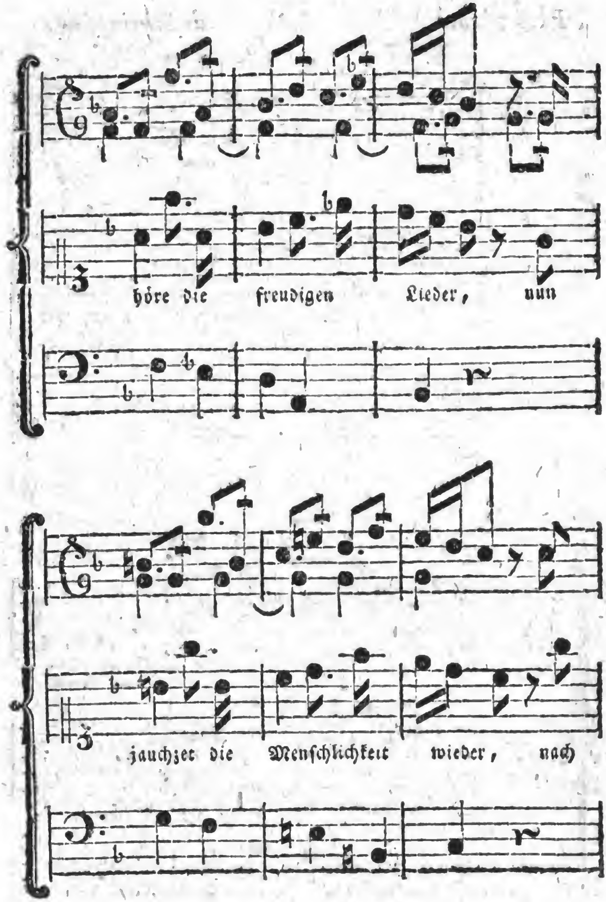


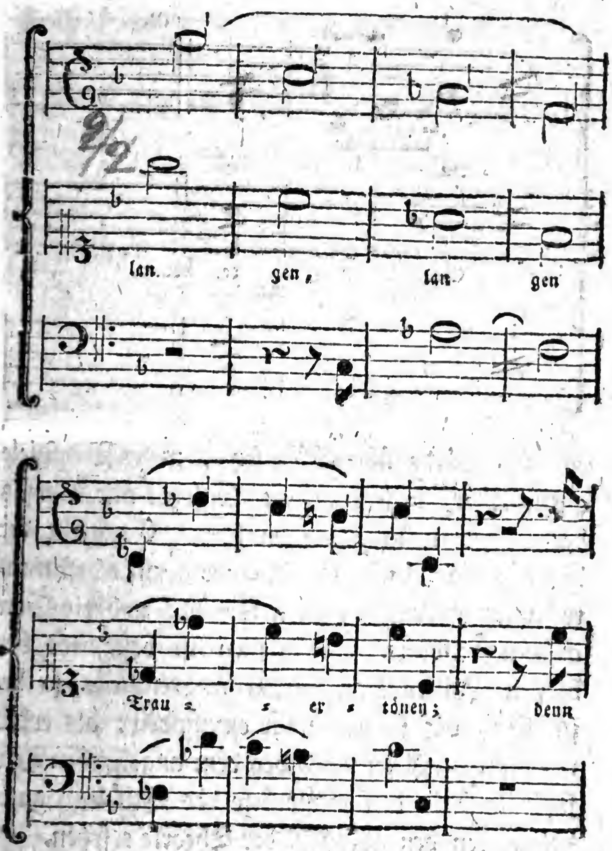
Zuweilen wird aus beſondern Urſachen die angenommene metriſche Bewegung ſogar einige Tacte hindurch mit Vorſatz unterbrochen. Ein Beyſpiel, in welchem dieſes geſchehen iſt, und bey welchem ſich der angehende Tonſetzer aus dem Inhalte der Poeſie die Urſachen ohne Schwierigkeit ſelbſt erklären kann, iſt folgender Satz.

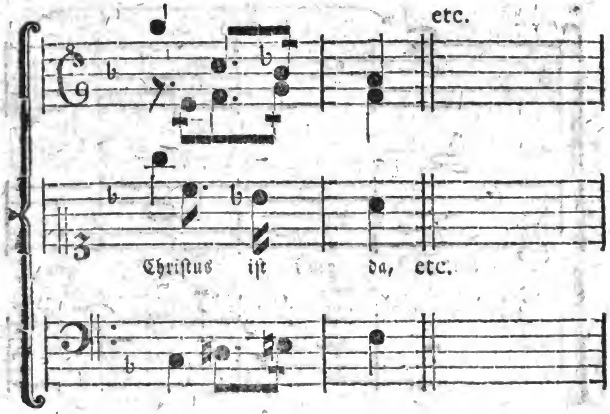
Poco vivace *di Scheinpflug.*






höre die freudigen Lieder, nun
jauchzet die Menſchlichkeit wieder, nach


lan gen, lan gen
Trau = = er = tönen; denn



Es würde überflüſſig ſeyn, mehr Beyſpiele aufzuſuchen, in welchen der Tonſetzer mit Vorſatz das Metrum unterbrochen hat. Es giebt der Fälle ſo viel, daß ſie nicht unter gewiße beſtimmte Arten gebracht werden können; und die Veranlaßung ſolcher Ausnahmen iſt beſonders bey bloßen Inſtrumentalſtücken mehrentheils ſo beſchaffen, daß ſie ſich beßer empfinden, als erklären läßt. Daher muß bey dem angehenden Tonſetzer auch in dieſem Stücke das Studium guter Partituren den Mangel der Theorie erſetzen.

Zweytes Kapitel.

Von der Verbindung melodiſcher Theile zu Perioden von kleinem Umfange, oder von der Einrichtung der kleinen Tonſtücke.

§. 17.

In dieſem Kapitel machen wir nunmehr den Anfang, die Verbindung melodiſcher Theile in Anſehung ihrer rythmiſchen und interpunctiſchen Beſchaffenheit kennen, und ausüben zu lernen. Wir wollen zur Erreichung dieſer Abſicht zuerſt die kleinſten Tonſtücke wählen, die in der Tonkunſt gebräuchlich ſind, weil ſich die verſchiedenen möglichen Verbindungsarten ihrer wenigen melodiſchen Theile am leichteſten überſehen und nachahmen laßen.

Zu dieſen kleinen Tonſtücken gehören

1) die gebräuchlichen Tanzmelodien,

2) die Melodien zu Oden und Liedern, und

3) alle, in Anſehung der Tactart, des Rythmus, des Umfanges, der Interpunction

und der Bewegung des Tactes willkührlich eingerichtete Ganze von kleinem Umfange.

§. 18.

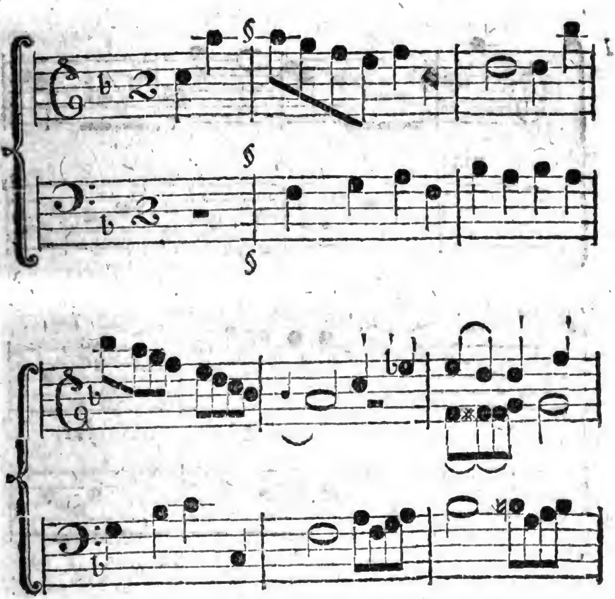
Die gebräuchlichſten Tanzmelodien ſind

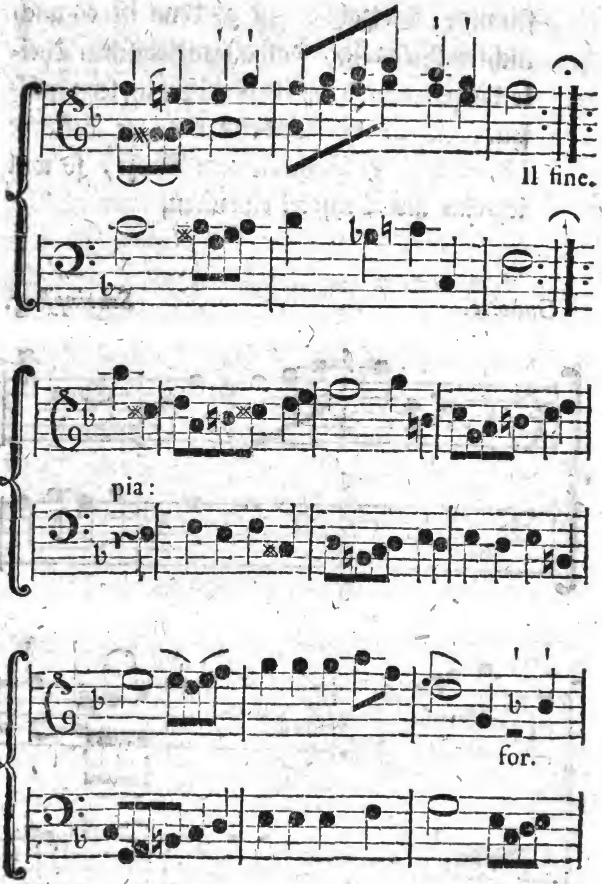
1) die Gavotte, ein Tanzſtück von muntern und angenehmen Character. Sie iſt zwar nicht in geſellſchaftlichen Tänzen, wohl aber in theatraliſchen ſehr gebräuchlich. Zu ihrem Eigenthümlichen gehört 1) eine gerade Tactart, welches gewöhnlich der Zweyzweyteltact in einer beſtimmten, nicht allzugeſchwinden Bewegung iſt; 2) daß ein jeder melodiſcher Theil derſelben mit zwey Vierteln im Aufſchlage des Tactes anfängt; 3) daß ſie geradzählige rythmiſche Theile hat, die noch überdies im zweyten Tacte einen fühlbaren Einſchnitt ſtreben; 4) daß ſie aus zwey Theilen beſtehet, deren jeder acht Tacte enthält.

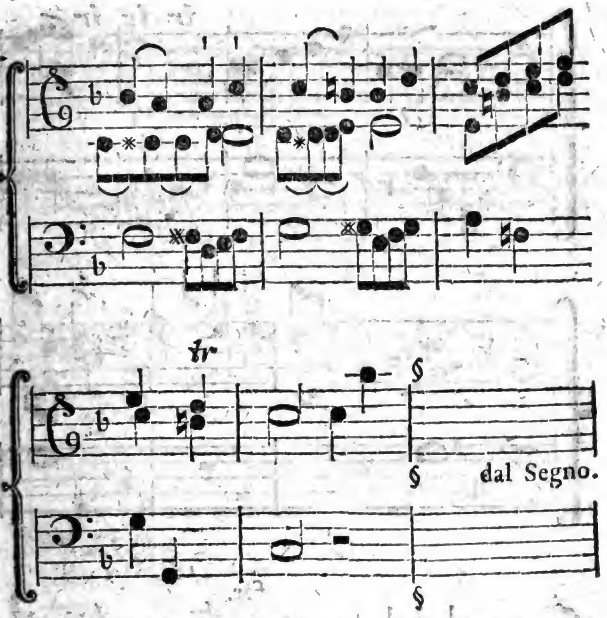
Wird ſie als ein beſonderes Ganzes in den Tonſtücken aufgenommen, ſo iſt ihr Umfang, weil ſie in dieſem Falle nicht zum Tanze beſtimmt iſt, nicht auf eine gewiße Anzahl von Tacten eingeſchränkt. Zuweilen behält man in dem erſten Theile die Zahl von acht Tacten bey; in dem zweyten Theile aber bindet man ſich an gar keine beſtimmte

ſtimmte Tactzahl; und alsdenn iſt es auch nicht nothwendig, daß alle melodiſchen Theile dieſes zweyten Theils gleichzählig ſeyn müſſen. Weil die Gavotte weniger bekannt iſt, als die geſellſchaftlichen Tänze, ſo will ich eine als Beyſpiel einrücken.

Gavotte. *Scheinpflug.*

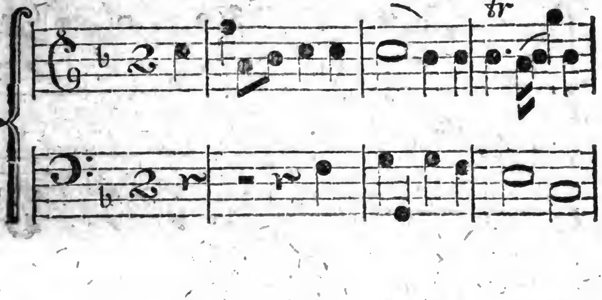


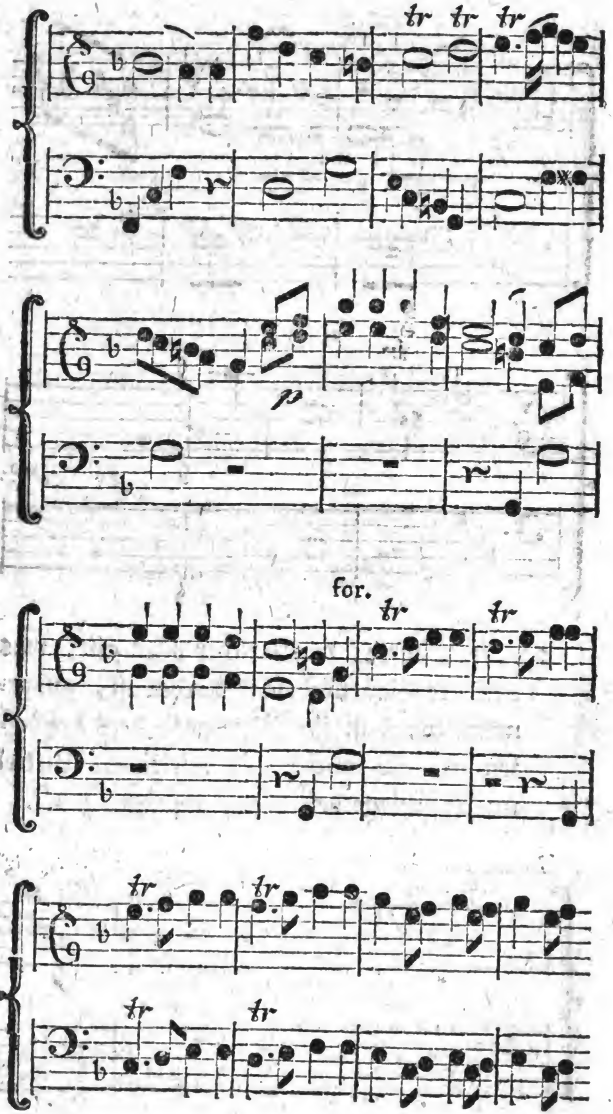

Il fine.
pia:
for.

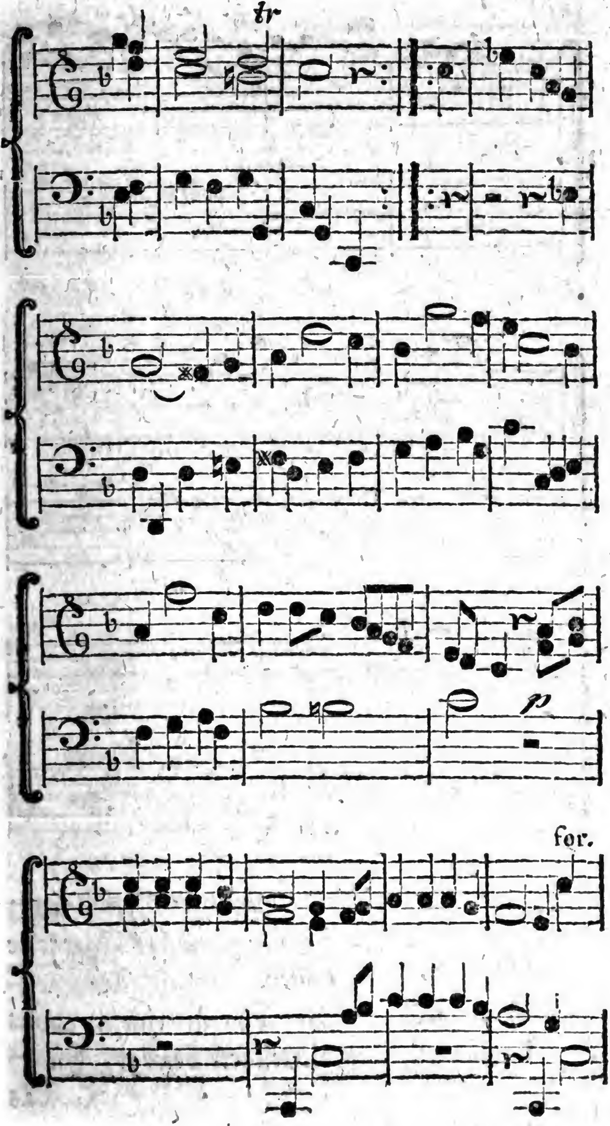


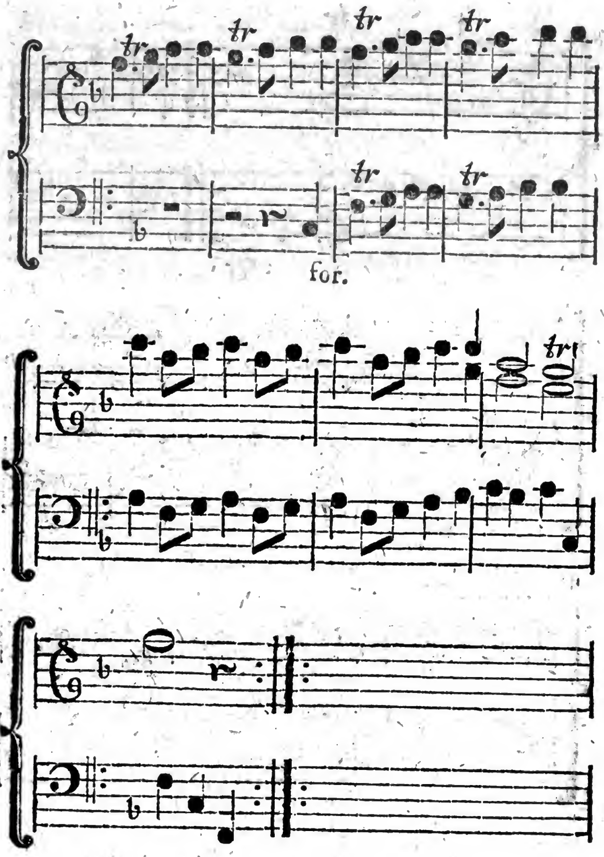
2) die Bourée, von welcher alles gilt, was von der Gavotte geſagt worden iſt, ausgenommen, daß ihr Metrum anders beſchaffen iſt, als welches nur mit einem Viertel im Aufſchlage des Tactes anfängt. z. B.

Bourée. *Scheinpflug.*




tr tr tr
p
for.
tr tr
tr tr
tr tr


tr
p
for.



3) die Polonoiſe, oder der Nationaltanz der Polen. Ihr eigenthümlicher Character iſt feyerliche Gravität. Dieſe Tanzmelodie, welche ſich 1) in einem etwas langſamen Dreyvierteltacte bewegt, hat 2)

das

das ganz Eigenthümliche, daß alle Cäſuren ihrer Tonſchlüße und Abſätze auf den ſchlechten Tacttheil ihres Dreyvierteltactes fallen. Sie erfordert 3) nicht allein gerade rythmiſche Theile, ſondern liebt auch noch überdies einen ſehr fühlbaren Einſchnitt im zweyten Tacte eines jeden dieſer geradzähligen melodiſchen Theile. Sie beſtehet 4) aus zwey Theilen oder Repriſen, welche wegen der willkührlichen Figur des Tanzes an keine beſtimmte Tactzahl gebunden ſind. Am gewöhnlichſten enthält der erſte Theil acht, der zweyte Theil aber zwölf bis ſechzehen Tacte. Mehr gewöhnlich, als nothwendig iſt es, daß der erſte Theil mit einer Cadenz in der Haupttonart geſchloßen wird.

4) Die Angloiſe oder der Contertanz, welcher weder an eine beſondere Form, noch an eine eigene Tactart gebunden iſt. „Alle dieſe Tänze (ſagt Sulzer) kommen „aber darinne überein, daß ſie ſehr lebhaft „ſind, und gröſtentheils etwas mäßig co„miſches haben, dadurch ſie Vergnügen und „Artigkeit mit einander vereinigen. Die „Muſik iſt dabey insgemein bey einer groſ„ſen Einfalt ſehr lebhaft.„

5) Die Menuet, welche vor allen andern Tanzmelodien am öfterſten in unſere moder-

modernen Tonſtücke aufgenommen wird, bewegt ſich 1) in einem muntern Dreyvierteltacte, welcher ſowohl im Aufſchlage, als auch mit dem Niederſchlage anheben kann. Soll ſie zum Tanze eingerichtet ſeyn; ſo müßen 2) die melodiſchen Theile derſelben ein geradzähliches rythmiſches Verhältniß haben; und 3) muß ſie aus zwey Theilen oder Repriſen beſtehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Iſt ſie aber nicht zum Tanze beſtimmt, ſo können ihre Repriſen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, ſondern auch ihre melodiſchen Theile von ungeradem rythmiſchen Verhältniſſe ſeyn.

Gewöhnlich werden derſelben zwey nach einander gemacht, von welchen man der zweyten den Namen Trio zu geben pflegt, ob ſie gleich dieſem Ausdrucke in den mehreſten Fällen nicht im geringſten entſpricht. Dieſes ſo genannte Trio, nach deſſen Vortrage man die Menuet zu wiederholen pflegt, wird gewöhnlich in eine Tonart geſezt, die mit der Tonart, in welcher die Menuet ſtehet, nahe verwandt iſt. Zuweilen erſcheint es aber auch mit der Menuet in einer und eben derſelben Tonart. In dieſem lezten Falle iſt es beſonders nothwendig, daß

das

das Trio in Anſehung ſeiner interpunctiſchen Form anders eingerichtet ſeyn muß, als die Menuet.

6) Der Marſch, eigentlich zur Kriegsmuſik gehörig, hat die Abſicht eine vollkommene Gleichheit der Schritte zu erleichtern. Auch dieſe Gattung hat man in den größern Werken der Kunſt, und beſonders in der Oper aufgenommen, wo man ſich derſelben bey Aufzügen bedient; und in dieſem Falle behauptet der Marſch ſtets den Character des Erhabenen und Prachtvollen.

Er verlangt eine ernſthafte Bewegung in der geraden Tactart, und ein ſehr beſtimmtes und ununterbrochenes Metrum. Repriſen ſind in demſelben eben ſo wenig nothwendig, als eine gewiße beſtimmte Anzahl Tacte. Auch das rythmiſche Verhältniß der Theile braucht nicht nothwendig geradzählig zu ſeyn.

Der gewöhnliche Ueberhang der Cäſuren der Abſätze und Cadenzen des Marſches, welcher aus dem einige mal wiederholten Anſchlage der Cäſurnote beſtehet, iſt in dieſer Gattung nichts weniger, als etwas Weſentliches, ſondern ſcheint blos deswegen eingeführt worden zu ſeyn, um denjenigen Schritt, welcher zwiſchen dem Ende eines

melodiſchen Theils, und zwiſchen dem Anfange des folgenden gemacht werden muß, nicht ohne metriſche Unterſtützung zu laßen. In den Märſchen, welche in Tonſtücke geſezt werden, kann dieſer Ueberhang, der ohnedieß, wenn er mehrmalen gebraucht wird, keine gute Würkung thut, ganz und gar wegfallen; nur muß alsdenn die metriſche Bewegung von der Grundſtimme, oder auch von den Mittelſtimmen lebhaft genug erhalten werden.

§. 19.

Die zweyte Art der kleinen Tonſtücke begreift die Melodien zu Oden und Liedern in ſich. Dieſe Art enthält zwey Hauptgattungen, nemlich

1) den Choral, die einfachſte aller Gattungen der Tonſtücke. Sein Character iſt langſame und andächtige Feyerlichkeit, und zu ſeinem Eigenthümlichen gehört insbeſondere die Vermeidung aller melodiſchen Figuren. Weil er von allen Mitgliedern einer ganzen Gemeinde geſungen werden ſoll, ſo darf er weder einen großen Umfang der Stimme, noch ſchwere Intonationen enthalten. Bey ſeinem eigentlichen Gebrauche iſt er keiner ſo pünktlichen Ausführung in Anſehung des Tactes unterworfen, wie andere Tonſtücke.

2) Die

2) Die figurirten Melodien. Der Character dieſer kleinen Tonſtücke hängt von dem Inhalte der Poeſie, ihre Form aber größtentheils von dem Baue der Strophen ab; denn ſowohl der Choral, als auch die figurirte Melodie werden gewöhnlich zu Oden und Liedern geſezt.

Anmerkung.

Sowohl der Choral, als auch die figurirte Melodie einer Ode oder eines Liedes iſt im Allgemeinen betrachtet den nemlichen interpunctiſchen und rythmiſchen Regeln unterworfen, wie andere kleine Tonſtücke; demohngeachtet aber können wir von beyden in dieſem Kapitel keinen Gebrauch machen, weil ihre Bearbeitung gewiße Kenntniße vorausſezt, die in einen beſondern Zweig der Sezkunſt, nemlich in die Singecompoſition gehören. Nur alsdann erſt, wenn der angehende Tonſezer ſchon einige Fortſchritte in dem Inſtrumentalſaze gemacht hat, iſt es ihm zu rathen, ſich mit den beyden Nebenzweigen der Sezkunſt, nemlich mit der Fuge und mit dem Vocalſaze zu beſchäftigen.

§. 20.

Zu der dritten Art der kleinen Tonſtücke rechne ich alle hin und wieder gebräuchliche Tonſtücke von kleinem Umfange, die keinen beſtimmten Character haben, und deren Tactart, Bewegung und rythmiſche und interpunctiſche Einrichtung ganz allein von der Fantaſie des Tonſetzers abhängt. Hierzu gehören überhaupt alle kleine Handſtücke, insbeſondere aber auch das ſogenannte Thema zu Variationen. Dieſes erfordert eine etwas einfache, aber fließende und vieler Veränderungen fähige Melodie, welche zugleich ſo beſchaffen iſt, daß ſie genugſame Abwechſelung der Harmonie ohne Zwang verſtattet. In den Veränderungen ſelbſt ſollte man eigentlich die Hauptmelodie nie verkennen können; allein man macht in dieſem Stücke oft eine Ausnahme, beſonders wenn man die Abſicht hat, Fertigkeit auf dem Inſtrumente zu zeigen, für welches ſie geſezt ſind.

Dieſe kleinen Handſtücke ſind eigentlich die ſchicklichſten zu den erſten Uebungen des angehenden Tonſetzers, weil er, im Fall er auch auf eine gewiße rythmiſche oder interpunctiſche Form dabey Rückſicht nimmt, dennoch weder an eine beſtimmte Tactart, noch an eine beſtimmte Bewegung dieſer oder jener Tactart gebunden iſt.

§. 21.

Zu den keinen Inſtrumentalſtücken dieſer Art, und zu den Tanzmelodien bedient man ſich gewöhnlich ſolcher melodiſchen Theile, die wir in dem vorhergehenden Abſchnitte unter dem Namen der engen Sätze haben kennen gelernt. Es iſt auf der 366ſten Seite des zweyten Theils bemerkt worden, daß dieſes diejenigen Sätze ſind, welche in dem vierten Tacte ihre Vollſtändigkeit erreichen, und deswegen Vierer genennet werden, uud daß eben dieſe Vierer nicht allein die gewöhnlichſten und brauchbareſten, ſondern auch allgemein betrachtet, für unſer Gefühl die angenehmſten melodiſchen Theile ſind.

Wir machen daher in dieſem Kapitel noch von keiner andern Art der Sätze, welche wir in dem vorhergehenden Abſchnitte haben kennen gelernt, einigen Gebrauch, als blos von den Vierern. Dieſe, unter einander verbunden, ſtehen ſchon von ſelbſt wegen ihrer geraden Tactzahl, und wegen ihres vollkommen gleichen Umfanges in dem vollkommenſten rythmiſchen Verhältniße; wir haben daher bey ihrer Verbindung in dieſem Kapitel nicht nöthig, auf dieſen Gegenſtand unſere Aufmerkſamkeit zu richten. Nur alsdenn erſt iſt dieſes nöthig, wenn wir in der Folge dieſes Abſchnittes Theile von ungleichem Umfange verbinden.

§. 22.

Der kleinſte Umfang der vorhin beſchriebenen Tonſtücke beſtehet gewöhnlich aus ſechzehen Tacten, oder aus vier Vierern; wir haben es daher bey unſern erſten Uebungen mit der Verbindung vier vollſtändiger melodiſchen Theile in Rückſicht auf ihre interpunctiſche Beſchaffenheit, oder wie man ſich auch ſonſt auszudrücken pflegt, in Rückſicht auf die Tonordnung, zu thun.

Anmerkung.

Obgleich ſchon in der erſten Abtheilung des zweyten Theils von der innern Beſchaffenheit der melodiſchen Theile eines Tonſtückes gehandelt worden iſt, ſo dünkt mich dennoch, dem angehenden Tonſetzer müße hier nothwendig die Frage einfallen: Wie müſſen dieſe vier melodiſchen Theile, die ein ſolch kleines Tonſtück ausmachen ſollen, in Anſehung ihres innern Gehaltes beſchaffen ſeyn? Es iſt bekannt, daß jedes Tonſtück, es ſey von kleinem oder großem Umfange, Einheit, aber auch Mannigfaltigkeit haben müße. Wollte man nun, um einen ſolchen kleinen Tonſtücke genugſame Mannigfaltigkeit zu geben, es aus vier, ganz von einander verſchiedenen, melodiſchen Theilen verbinden; ſo würde dieſe Mannigfaltigkeit ſo

ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie eine noch nöthigere Eigenſchaft des Tonſtückes, nemlich ſeine Einheit und Symetrie zerſtörte. Vier verſchiedene melodiſche Theile zu einem Perioden verbunden, können wohl eine vollkommene Anlage zu einem größern Tonſtücke enthalten; niemals aber können ſie für ſich allein, ohne Zergliederung und Ausführung ein vollendetes Ganzes ausmachen. Denn wodurch ſollte die Einheit eines ſolchen Tonſtücks erhalten werden können, wenn kein Theil deſſelben in einer andern Verbindung wiederholt, oder in eine andere Wendung gebracht würde? Und geſchieht dieſes nicht, ſo ſind die zuſammen verbundenen Theile ohne alle Abſicht da, und machen kein für ſich beſtehendes Ganzes aus; denn dieſes Ganze hat keine Ausführung, keinen Zuſammenhang, und man kann nicht begreifen, wozu ein ſolcher Aufwand der Gedanken gemacht worden iſt.

Die Einheit eines ſolchen kleinen Ganzen verlangt daher eine nähere Uebereinſtimmung der Theile; ſie verlangt, daß wenigſtens einer der vorhandenen Theile in einer andern Verbindung oder Wendung wiederholt werde, u. ſ. w.

Ich würde mich von meinem eigentlichen Zwecke allzuweit entfernen, wenn ich dieſen Gegenſtand weiter verfolgen wollte; daher hoffe ich, daß es für den aufmerkſamen angehenden Tonſetzer genug ſey, wenn ich ihm in der Folge bey den Notenexempeln durch kurze Anmerkungen Gelegenheit gebe, über dieſen Gegenſtand weiter nachzudenken, und Beyſpiele guter Meiſter aus dieſem Geſichtspuncte betrachten zu lernen.

§. 23.

Wenn vier melodiſche Theile zu einem Ganzen verbunden werden, ſo enthält entweder nur der lezte melodiſche Theil den nöthigen Schluß des Ganzen, das heißt, dieſe Theile ſind ſo beſchaffen, daß nur einer derſelben eine Cadenz enthält; oder es ſchließen zwey dieſer Theile mit einer Cadenz.

Im lezten Falle wird die erſte Cadenz entweder ebenfalls in der Haupttonart gemacht, oder die Modulation wird in eine verwandte Tonart hingeleitet, und macht eine Cadenz in derſelben.

Dieſe Eintheilung veranlaßt mich, die verſchiedenen Verbindungsarten der melodiſchen Theile in verſchiedenen Uebungen vorzutragen, damit der Anfänger nicht mit zu vielen Formen auf einmal überhäuft werde.

Erſte

Erſte Uebung,
in welcher vier melodiſche Theile verbunden werden, deren zwey eine Cadenz in der Haupttonart enthalten.

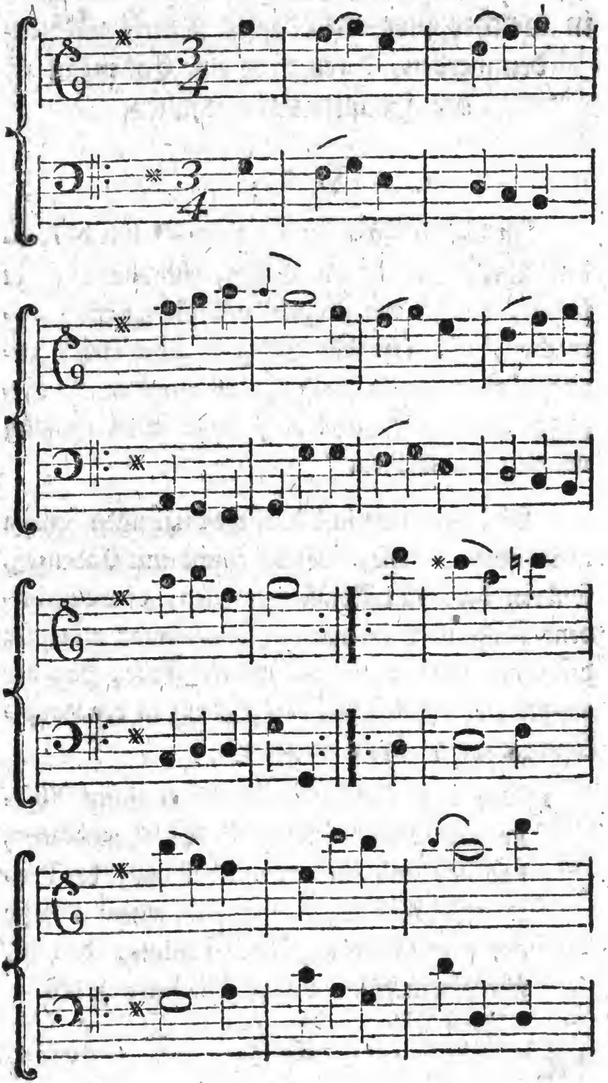
§. 24.

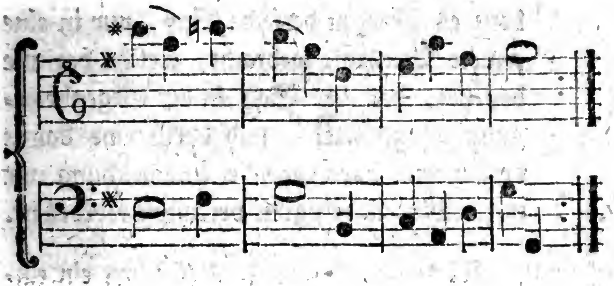
In dieſem Falle kommen gewöhnlich die beyden Theile, welche die Cadenz enthalten, ſo zu ſtehen, daß ſie den zweyten und vierten Satz ausmachen, und alſo das Ganze in zwey kleine Perioden oder Theile theilen, die entweder als Repriſen wiederholt, oder auch ohne Wiederholung vorgetragen werden.

Hier ſind nun in Rückſicht derjenigen beyden melodiſchen Theile, die ſich nicht mit Cadenzen, ſondern blos mit Abſätzen endigen, vier verſchiedene Fälle oder interpunctiſche Formen möglich; denn bey unſerm angenommenen Falle, daß der zweyte und vierte Theil eine Cadenz in der Haupttonart macht, kann entweder

1) der erſte melodiſche Theil mit einem Abſatze auf dem Dreyklange des Grundtones, das iſt, mit einem Grundabſatze, der dritte melodiſche Theil aber mit einem Abſatze auf dem Dreyklange der Quinte, das iſt, mit einem Quintabſatze ſchließen; z. B.

Menuet. *Haydn.*





Erſte Anmerkung.

Bey dieſem Beyſpiele zeigt ſich ſogleich Gelegenheit zu einer ſolchen Anmerkung, deren ich in dem vorhergehenden 22ſten §. gedacht habe.

Dieſes kleine Tonſtück hat die vollkommenſte Einheit. Es enthält in ſeinen vier melodiſchen Theilen, aus welchen es beſteht, nur einen einzigen Hauptgedanken, der aber auf verſchiedene Art modificirt iſt. Dieſes iſt der erſte Vierer, welcher zuerſt als Grundabſatz erſcheint, aber unmittelbar hernach wiederholt, und in einen Schlußſatz verwandelt worden iſt. Derjenige Satz, welcher im zweyten Theile den Quintabſatz, und bey ſeiner Wiederholung den Schlußſatz macht, iſt im Grunde betrachtet nichts weniger, als ein ſolcher melodiſcher Theil, der von den vorhergehenden Theilen verſchieden iſt, ſon-

dern

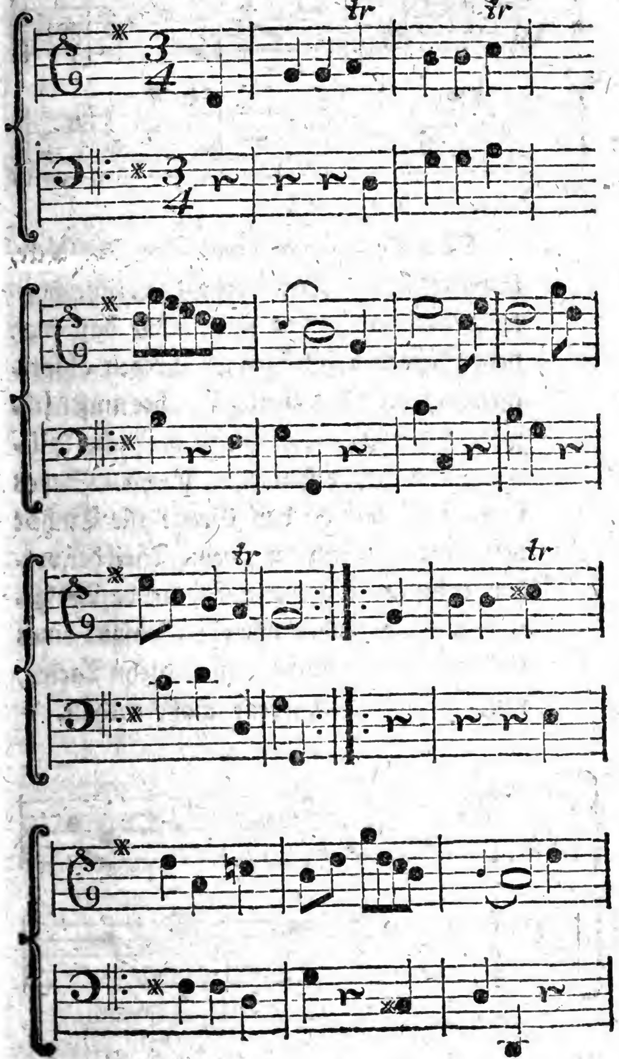
dern es iſt eben derſelbe Satz, nur in eine andere Wendung gebracht, welche darinne beſtehet, daß der Satz in der Gegenbewegung vorgetragen, und durch eine damit verbundene durchgehende Ausweichung mit mehr Mannigfaltigkeit verknüpft worden iſt.

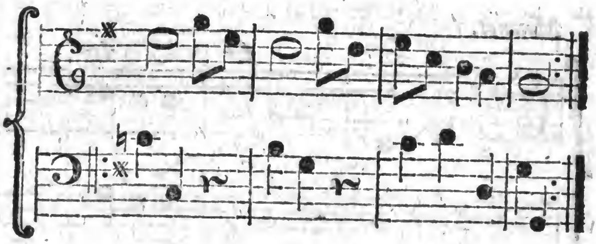
Man ſiehet hieraus, daß ſchon ein einziger Satz zu einem ſolchen kleinen Tonſtücke hinreichend ſeyn kann, wenn der Tonſetzer denſelben in ſo verſchiedene Wendung und Verbindung zu bringen weiß, daß das Ganze, bey ſeiner Einheit dennoch die nöthige Mannigfaltigkeit bekömmt.

Man darf aber nicht glauben, daß in ſolchen kleinen Tonſtücken von vier Sätzen nothwendig die drey lezten Sätze jederzeit durch Modification des erſten entſtehen müſſen. Nein! In den mehreſten ſolcher kleinen Tonſtücke werden zwey wirklich verſchiedene melodiſche Theile verbunden; die übrigen beyden aber entſtehen allsdenn theils durch Modification, theils auch durch Wiederholung der vorhergehenden Theile; z. B.

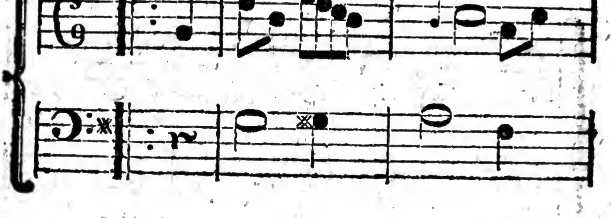
Menuet.

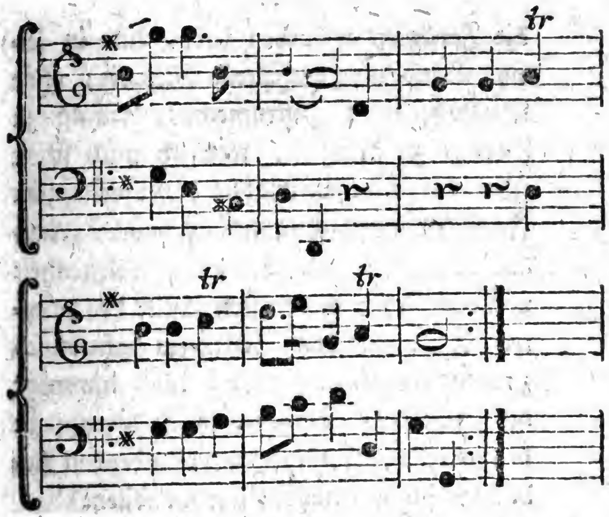
Menuet.





Man findet ſogar dergleichen Tonſtücke, in welchen drey verſchiedene melodiſche Theile verbunden worden ſind, ohne daß man dem Ganzen gerade zu alle Einheit abſprechen könnte. In dieſem Falle aber muß nothwendig der vierte Satz eine deutliche Wiederholung des erſten oder zweyten Satzes ſeyn, ſonſt würde das Ganze alle Einheit verlieren. Wenn der zweyte Theil der vorher gehenden Menuet auf folgende Art geſezt wird, ſo haben wir ein Beyſpiel eines ſolchen kleinen Ganzen von ſechzehn Tacten, welches drey verſchiedene Sätze enthält.





Das Tonſtück iſt aber in den mehreſten Fällen beßer, wenn die zuſammen verbundenen melodiſchen Theile deßelben, ſo wie vorher, mehr Aehnlichkeit unter einander haben.

Zweyte Anmerkung.

Ich habe in der Anmerkung zu dem 7ten §. geſagt, daß den angehenden Tonſetzer anjezt nichts mehr abhalte, ſein Erfindungsvermögen an denjenigen Formen kleiner Tonſtücke zu üben, die er hat kennen gelernt, und die für brauchbar anerkannt worden ſind. Allein ich ſagte dieſes unter der Vorausſetzung, daß er ſich auch

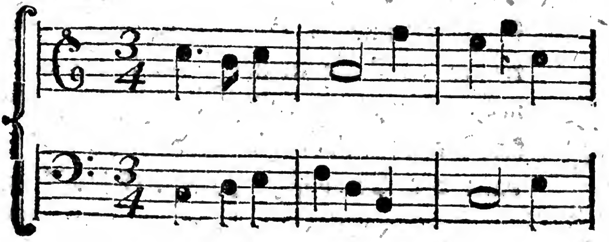
die Fertigkeit erworben habe, eine in ſeiner Vorſtellung enthaltene Melodie, ohne Beyhülfe eines Inſtrumentes, richtig zu Papiere zu bringen, weil ich mich ſchon über die Nothwendigkeit dieſer erlangten Fertigkeit weitläuftig erklärt habe. Auch dasjenige, was ich bey dieſer Gelegenheit von der 71ſten bis 83ſten Seite des zweyten Theils von dem Vermögen harmoniſch zu denken, bemerkt habe, muß nunmehr der angehende Tonſetzer in Ausübung zu bringen ſuchen, wenn die vorhabenden Uebungen für ihn nutzbar werden ſollen.

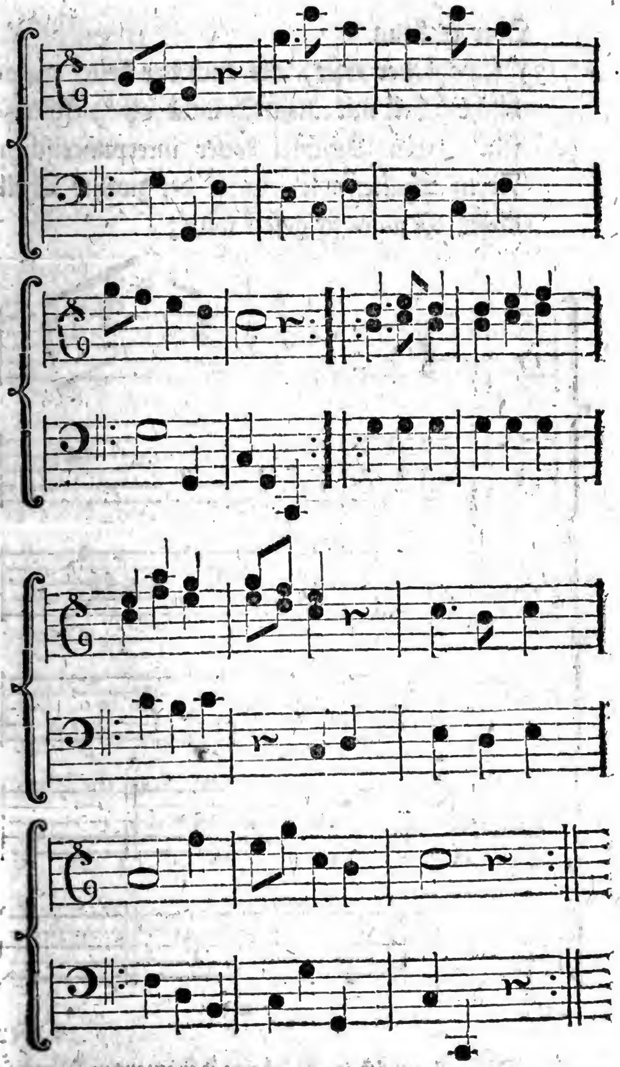
§. 25.

Bey unſerm angenommenen Falle, daß bey der Verbindung vier melodiſcher Theile, der zweyte mit einer Cadenz in dem Haupttone ſchließt, kann

2) der erſte melodiſche Theil auch einen Quintabſatz, der dritte hingegen einen Grundabſatz machen; z. B.

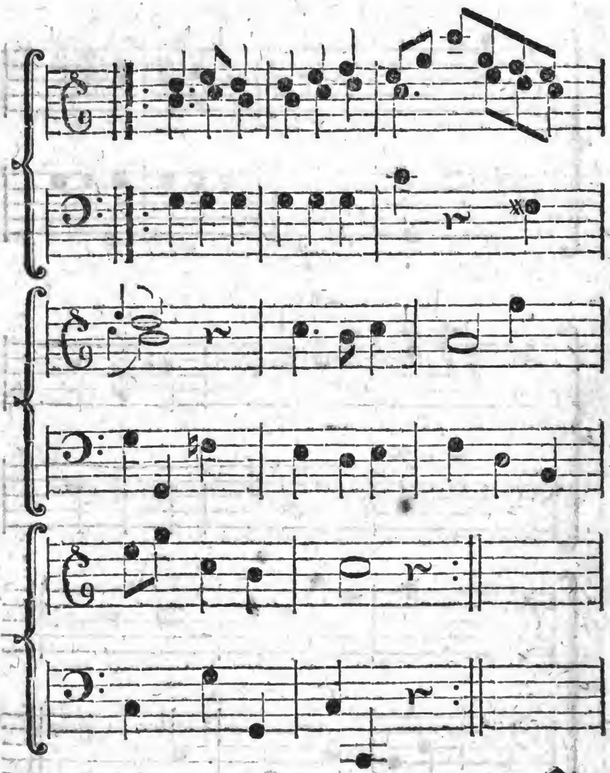
Menuet.





Oder es kann

3) ſowohl der erſte, als auch der dritte melodiſche Theil mit einem Quintabſatz *) ſchlieſſen. Ein Beyſpiel dieſer interpunctiſchen Form erhalten wir, wenn der zweyte Theil dieſer Menuet ſo geſezt wird;



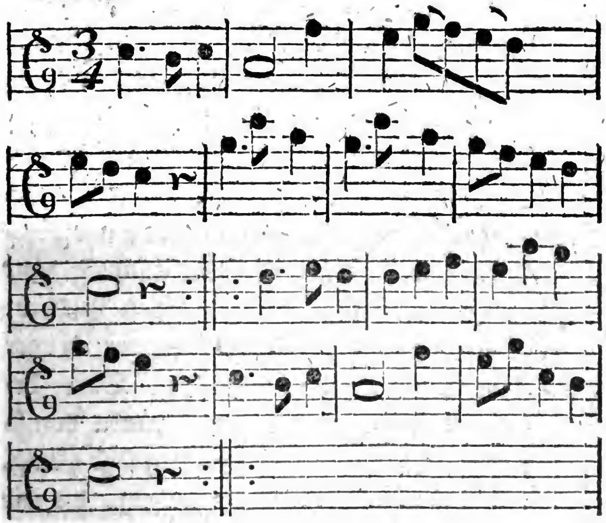
Oder

*) Dieſe Form iſt in Anſehung der zweyten Repriſe beßer

Oder es können endlich auch

4) beyde einen Grundabſatz machen; z. B. wenn die vorhergehende Menuet ſo geſezt wird;

Menuet.



Unter allen interpunctiſchen Formen, die ein kleines Tonſtück haben kann, iſt dieſes die einzige, bey welcher die Cäſuren der melodiſchen Theile alle auf einen und eben denſelben Dreyklang, nemlich auf den Dreyklang des Grundtones fallen; daher iſt ſie, ob man ſie gleich zuweilen

beßer, als die vorhergehende; die Urſach deßen findet man weiter unten in dem 31ſten §.

gebraucht findet, dem angehenden Tonſetzer zur Nachahmung nicht anzuempfehlen.

Anmerkung.

So lange der zweyte Periode eines kleinen Tonſtücks aus nicht mehr, als zwey Sätzen beſtehet, ſo lange ſind auch diejenigen Formen, bey welchen der erſte Periode mit einer Cadenz auf dem Grundtone ſchließt, in Abſicht auf die Tonausweichung nicht vieler Mannigfaltigkeit fähig; denn in dem erſten Satze des zweyten Perioden kann nur höchſtens eine durchgehende Ausweichung ſtatt finden, weil ſich die Modulation mit dem Anfange des Schlußſatzes wieder in der Haupttonart befinden muß. *) Daher bedient man ſich auch in Handſtücken von ſo kleinem Umfange dieſer Formen ſehr wenig, und braucht lieber eine derjenigen, die wir in der zweyten und dritten Uebung werden kennen lernen. Nur in einigen Tanzmelodien, nemlich in der Menuet und im Contertanze, und in den Melodien zu Oden und Liedern

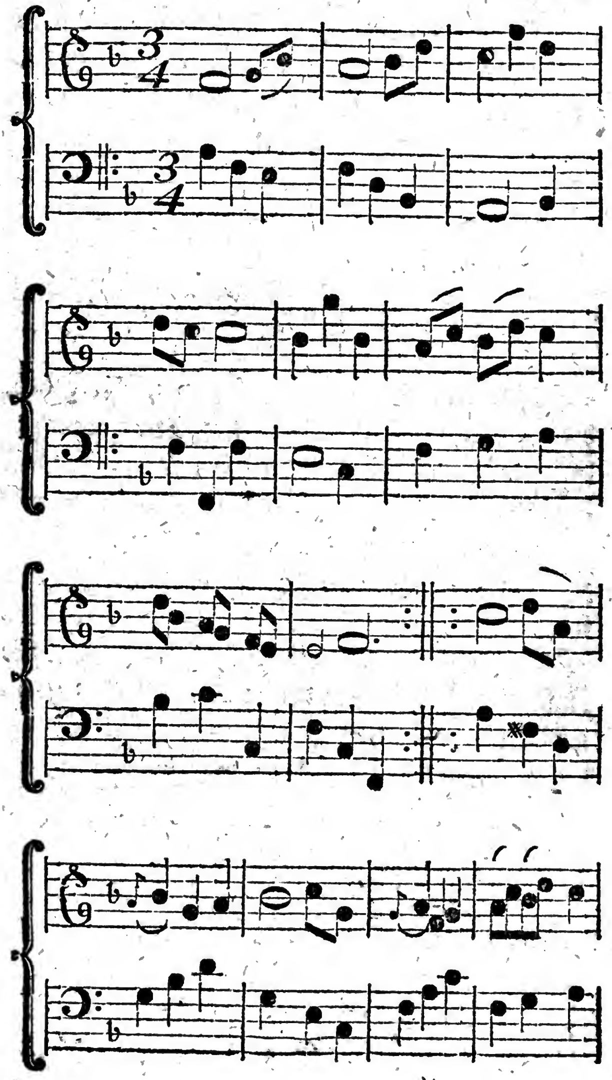
*) Um den angehenden Tonſetzer bey dieſer erſten Uebung nicht mit zu vielen Gegenſtänden auf einmal zu überhäufen, will ich mir erſt in der zweyten Uebung Gelegenheit machen, von dieſen durchgehenden Ausweichungen zu handeln.

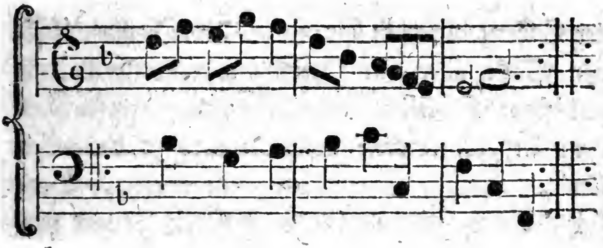
liedern findet man ſie häufig gebraucht. Beſtehet aber der zweyte Periode aus mehr als zwey melodiſchen Theilen, alsdenn entſtehen, wie wir in der Folge ſehen werden, Formen, die mehrerer Mannigfaltigkeit in Abſicht auf die Tonausweichung fähig, und daher in allen Arten kleiner Tonſtücke gebräuchlich ſind.

§. 26.

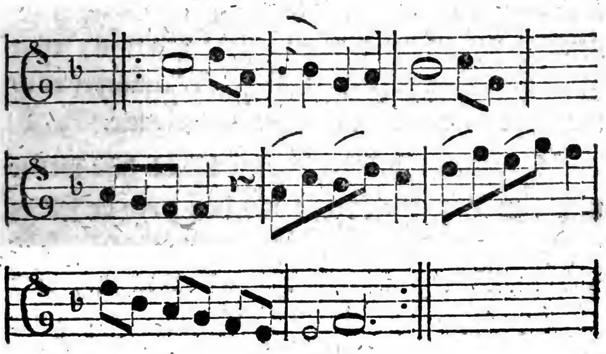
Um keine gebräuchliche Form zu übergehen, die ein kurzes Tonſtück von ſechzehen Tacten haben kann, muß ich noch den Fall anführen, daß der zweyte Periode, anſtatt zwey vollſtändige melodiſche Theile zu haben, auch zuweilen aus einem zuſammen geſchobenen Satze beſtehet. In dieſer Art der Tonſtücke iſt der zuſammen geſchobene Satz gemeiniglich ein ſolcher, deſſen Art der Zuſammenſchiebung in dem 122ſten §. des zweyten Theils beſchrieben worden iſt. Ich will daher nur ein Beyſpiel einrücken, in welchem der zweyte Periode die ſo eben angezeigte Beſchaffenheit hat.

Menuet. *Stamiz.*





Daß der zweyte Periode dieſer Menuet nach der im 122ſten §. des zweyten Theils beſchriebenen Art zuſammen geſchoben ſey, ſieht man aus folgender Auflöſung deſſelben, in welcher der erſte melodiſche Theil, aus welchem er zuſammen gezogen worden iſt, ſeine eigene Vollſtändigkeit wieder erhalten hat.



§. 27.

Weil in den bisher angezeigten interpunctiſchen Formen der zweyte und vierte Satz mit ei-

ner Cadenz auf dem Grundtone, die beyden übrigen Sätze aber mit Grund- oder Quintabſätzen ſchließen; ſo bleibt bey dem Gebrauche dieſer Formen in der weichen Tonart nichts zu bemerken übrig. Daher iſt es auch nicht nöthig, Beyſpiele dieſer Formen in der weichen Tonart hier einzurücken, weil ſie nicht in Anſehung der Interpunction, ſondern blos in Anſehung der Tonart von den vorher gehenden verſchieden ſeyn würden.

§. 28.

In den Beyſpielen über dieſe interpunctiſchen Formen waren die melodiſchen Theile mehrentheils ſo beſchaffen, daß ſie keine fühlbaren Einſchnitte bemerken ließen. Will man ſich aber auch gelegentlich ſolcher melodiſchen Theile bedienen, welche Einſchnitte enthalten; ſo ſind es entweder vollkommene oder unvollkommene Einſchnitte. *)

Bey den unvollkommenen bleibt hier weiter nichts zu bemerken übrig, als daß zwey derſelben einen vollkommenen Einſchnitt ausmachen. Hier haben wir es eigentlich nur mit vollkommenen, und

zwar

*) Was unter vollkommenen und unvollkommenen Einſchnitten verſtanden wird, findet man in dem 83ſten und den folgenden §phen des zweyten Theils. Uebrigens bediene ich mich in der Folge zur Bezeichnung des Einſchnittes und Abſatzes, der uns ſchon bekannten Zeichen.

zwar nur mit vollkommenen Einſchnitten von zwey Tacten zu thun, weil die melodiſchen Theile, die wir anjezt bey unſern erſten Uebungen verbinden, von geradzähligem Rythmus ſind.

Ein ſolcher vollkommener Einſchnitt, oder ein ſolches unvollſtändiges Glied eines Satzes ſtehet blos mit demjenigen unmittelbar darauf folgenden Gliede deſſelben in einem interpunctiſchen Verhältniſſe, welches den Satz vollſtändig macht.

Fällt die Cäſur eines ſolchen vollkommenen Einſchnittes auf einen andern zum Grunde liegenden Accord, als die Cäſur des darauf folgenden Gliedes, welches den Abſatz formirt; ſo iſt dabey weiter nichts zu bemerken. Fällt hingegen die Cäſur des Einſchnittes, und die darauf folgende Cäſur des Abſatzes auf einerley Dreyklang; ſo müſſen beyde Cäſuren in Anſehung ihrer gewöhnlichen Verzierungen von verſchiedener Art ſeyn, ſie mögen auf verſchiedene Intervalle des zum Grunde liegenden Accordes fallen, oder nicht. Bey fig. 1. zum Beyſpiel iſt die Terz h der Ton, welcher ſowohl bey dem Einſchnitte, als auch bey dem Abſatze die Cäſur macht, allein bey dem Einſchnitte wird der Anſchlag des Cäſurtons vermittelſt einer Wechſelnote aufgehalten, bey dem Abſatze aber ſchlägt er ohne Vorhalt an.

Bleiben aber die Cäſuren in Anſehung ihrer Verzierungen ſich gleich, oder ſind ſie einander

zu ähnlich, ſo erreicht der Satz entweder mit dem zweyten Gliede, welches den Abſatz formiren ſollte, ſeine Vollſtändigkeit nicht, wie bey fig. 2, oder man erhält einen Satz, der in den mehreſten Fällen eine unangenehme Würkung auf unſer Gefühl macht, wie z. B. bey fig. 3.

fig. 1.

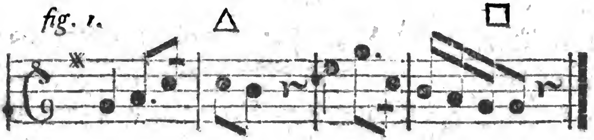


fig. 2.

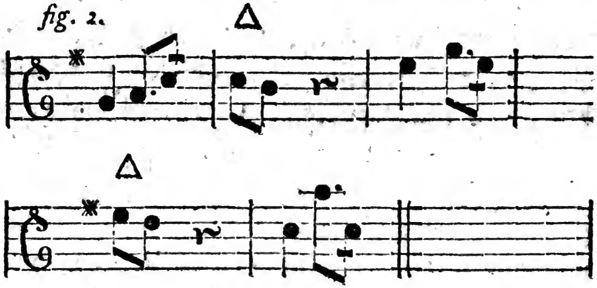
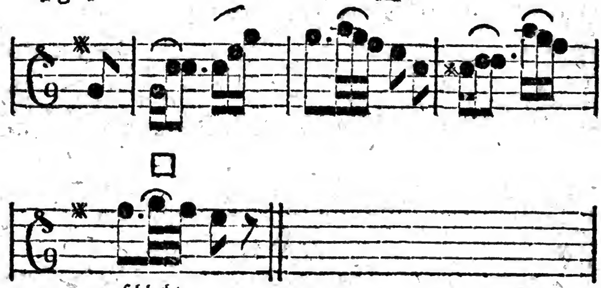


fig. 3.



ſchlecht.

Alles übrige, was den interpunctiſchen Theil der Einſchnitte betrift, iſt ſchon in dem dritten Abſchnitte vorgetragen worden, wo man zugleich Beyſpiele aller Arten der Einſchnitte findet.

§. 29.

Bisher iſt gezeigt worden, wie bey einem Tonſtücke von vier melodiſchen Theilen die Interpunction beſchaffen seyn kann, im Fall die erſte Cadenz auf dem Grundtone mit dem zweyten melodiſchen Theile gemacht, und alſo das Tonſtück in zwey kleine Perioden von gleichem Umfange getheilt wird. Es fragt ſich aber, ob nicht auch die beyden übrigen noch möglichen Fälle ſtatt finden, daß nemlich entweder der erſte, oder der dritte melodiſche Theil die erſte der beyden Cadenzen des Grundtones enthalten könne.

Wenn unter vier melodiſchen Theilen der erſte dieſer Theile mit einer Cadenz auf dem Grundtone geſchloſſen wird, ſo iſt man nicht gewohnt, den zweyten und dritten mit dem Grund- und Quintabſatze der zum Grunde liegenden Tonart abwechſeln zu laſſen, ſondern man pflegt in eine der nächſtverwandten Tonarten zu moduliren; daher gehört dieſer Fall in die nächſtfolgende Uebung.

Der zweyte Fall, daß ſowohl der dritte, als auch der vierte Satz mit einer Cadenz auf dem Grundtone ſchließt, iſt bey kleinen Tonſtücken

nicht

nicht gebräuchlich. Nur bey größern Tonſtücken kömmt der Fall vor, daß zwey verſchiedene melodiſche Theile unmittelbar nach einander eine Cadenz in einer und eben derſelben Tonart machen. Wenn aber bey dem Schluſſe kleiner Tonſtücke zwey Cadenzen vorkommen, ſo iſt entweder der Satz, welcher die lezte Cadenz enthält, kein vollſtändiger Theil, ſondern entweder nur ein Anhang, oder eine Wiederholung eines Gliedes des vorhergehenden Schlußſatzes; *) oder es wird der ganze vorhergehende Schlußſatz wiederholt, und dann iſt keine Verſchiedenheit der melodiſchen Theile vorhanden.

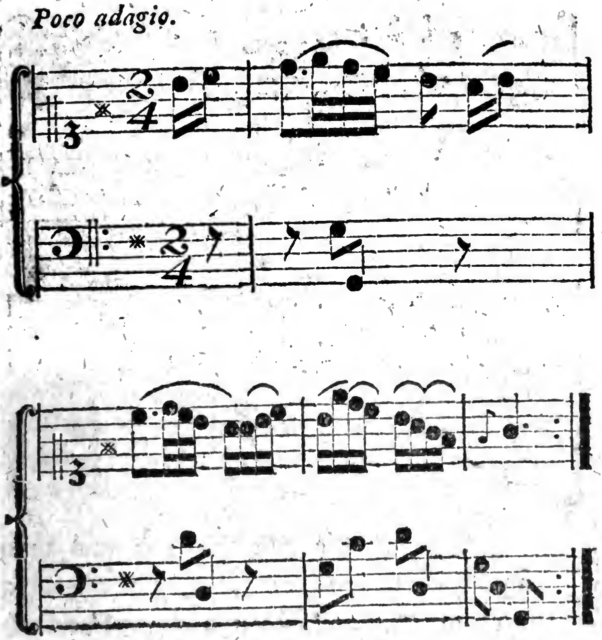
Anmerkung.

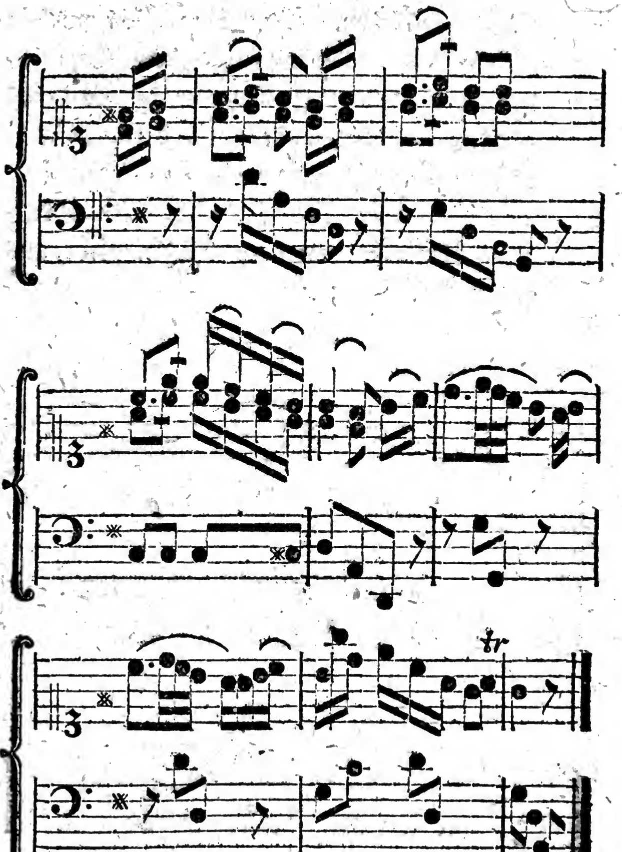
Bey Oden und Liedern kommt oft der Fall vor, daß nur drey melodiſche Theile, ja zuweilen bey kleinen Strophen ſogar nur zwey ſolcher melodiſchen Theile zu einem Ganzen verbunden werden.

Wenn drey melodiſche Theile verbunden ſind, ſo ſchließt gemeiniglich der erſte mit der Cadenz auf dem Grundtone, der zweyte aber macht den Quintabſatz, damit die Cäſuren der Theile nicht alle auf den Grund-

*) Ein Beyſpiel dieſer Art findet man in dem zweyten kleinen Tonſtücke, welches in der folgenden Anmerkung enthalten iſt.

Grundton fallen. Der lezte Saz muß in dieſem Falle nothwendig eine deutliche Wiederholung des erſten ſeyn, wenn das Ganze die Eigenſchaft haben ſoll, die in der Anmerkung zu dem 22ſten §. beſchrieben worden iſt. Ein Beyſpiel eines ſolchen kleinen Tonſtücks von drey Säzen giebt uns folgende Ariette;

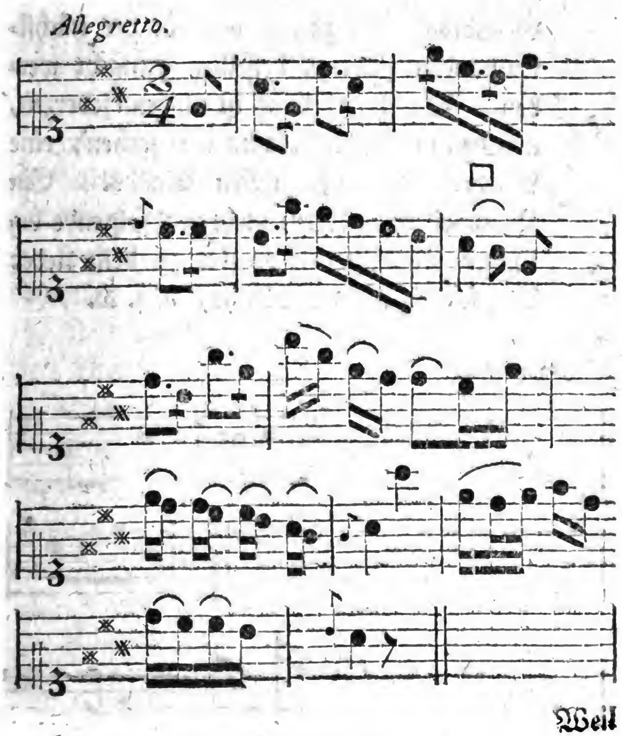




Beſtehet die Melodie nur aus zwey melodiſchen Theilen, ſo muß nothwendig der erſte dieſer Theile mit einem Quintabſatze ſchließen, damit bey der Wiederholung der Melodie zu den übrigen Strophen des

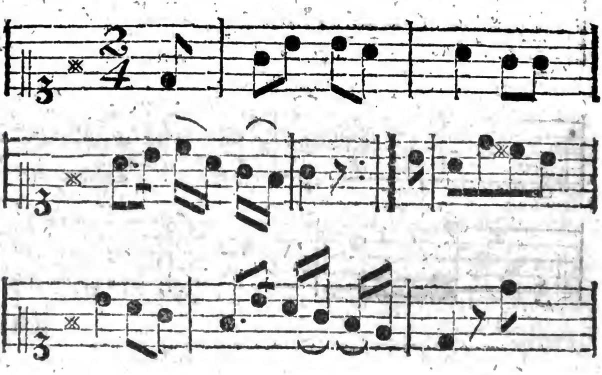
Liedes,

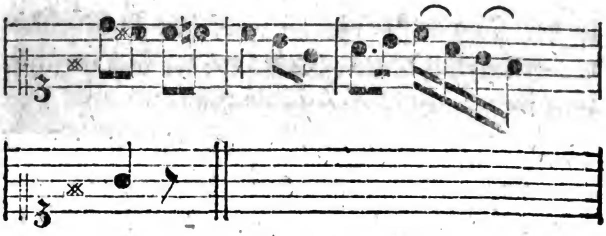
Liedes, nicht alle Ruhepuncte des Geiſtes auf einen und eben denſelben Grundton fallen, und durch den gänzlichen Mangel an Veränderung der Harmonie zum Ekel werden. Folgende Melodie zu dem Weiſiſchen Liede: Ich weiß ein Mädchen, ſchöner iſt ꝛc. giebt uns ein Beyſpiel eines Ganzen, in welchem nur zwey melodiſche Theile verbunden ſind;



Weil ich hier einmal von Tonſtücken handle, die weniger als vier melodiſche Theile enthalten, ſo will ich ſogleich noch eine Form derſelben anführen, die eigentlich in die folgende Uebung gehört. Man findet zuweilen Melodien zu Oden und Liedern von drey melodiſchen Theilen, in welchen alle dieſe drey melodiſchen Theile mit Cadenzen ſchließen. In dieſem Falle muß aber jederzeit die erſte Cadenz auf dem Grundtone, die zweyte aber in der nächſtverwandten Tonart deſſelben gemacht werden. Der dritte Satz iſt alsdenn jederzeit, aus den uns ſchon bekannten Urſachen, eine Wiederholung des erſten Satzes. Ein Beyſpiel dieſer Form giebt uns folgende bekannte Melodie von Hiller zu dem Liede: Als ich auf meiner Bleiche, u. ſ. w.

Allegretto.





Zweyte Uebung,
in welcher vier melodiſche Theile verbunden werden, deren einer eine Cadenz in einer Nebentonart enthält.

§. 30.

Auch in dieſem Falle wird gewöhnlich die erſte Cadenz, welche in einer Nebentonart ſchließt, vermittelſt des zweyten melodiſchen Theils gemacht, und das Ganze in zwey Perioden von gleichem Umfange getheilt.

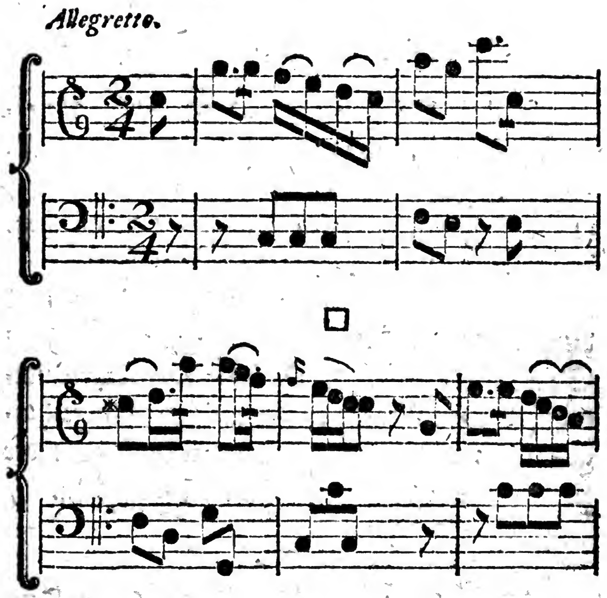
Bey dem Gebrauche der harten Tonart iſt dieſe Nebentonart, in welcher mit dem zweyten Satze geſchloſſen wird, die harte Tonart der Quinte; bey dem Gebrauche der weichen Tonart hingegen kann es entweder die weiche Tonart der Quinte, oder die harte Tonart der Terz ſeyn.

§. 31.

Wenn bey dem Gebrauche der harten Tonart der zweyte melodiſche Theil mit einer Cadenz

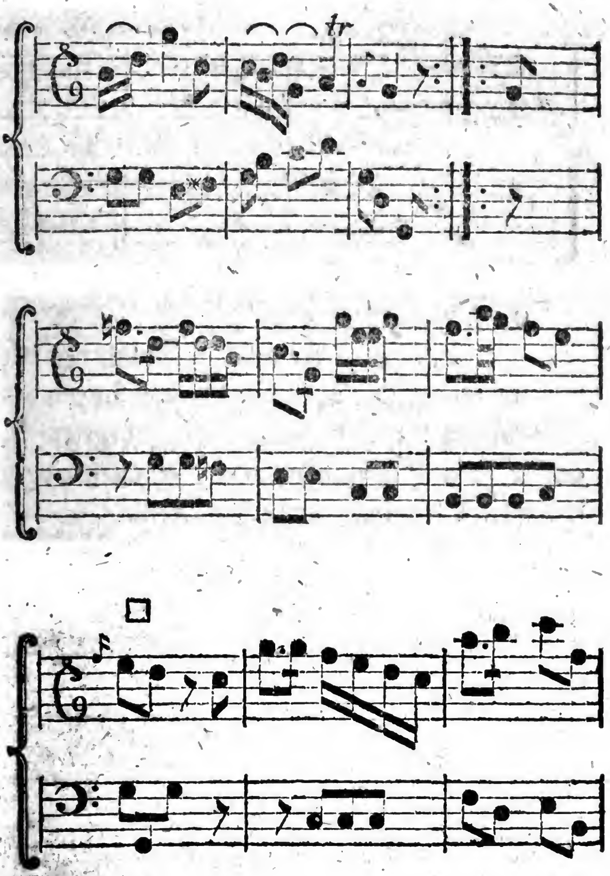
in der Quinte ſchließt, ſo entſtehen in Rückſicht des erſten und dritten Satzes wieder vier verſchiedene interpunctiſche Formen; denn

1) kann ſich der erſte melodiſche Theil mit dem Grundabſatze, der dritte aber mit dem Quintabſatze endigen; und dieſes iſt die gewöhnlichſte Form vier melodiſcher Theile, von welchen der zweyte mit einer Cadenz in der Quinte ſchließt; z. B. *)

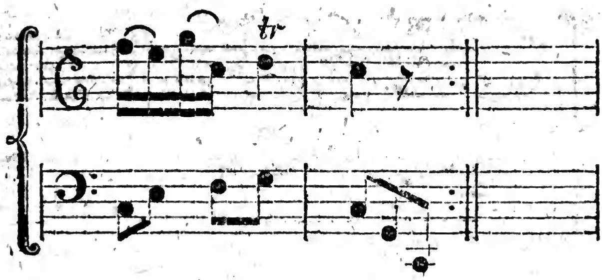


*) Um nicht blos Beyſpiele in der Tactart und Bewegung der Menuet zu geben, wähle ich in die-

ſer

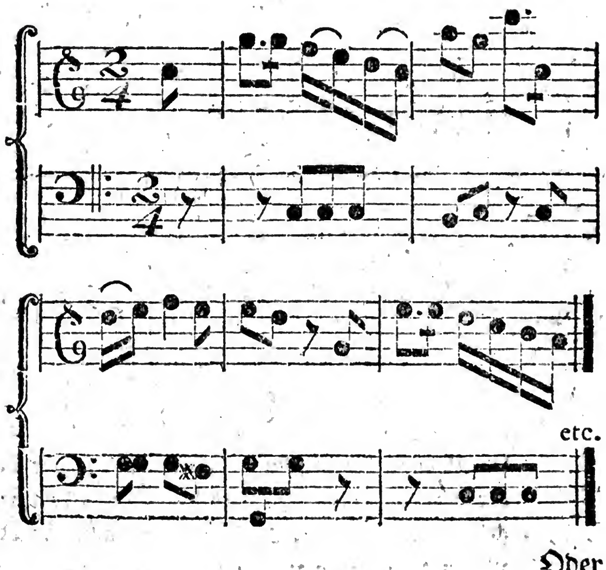


ſer Uebung die in dem 20ſten §. beſchriebene Art der kleinen Tonſtücke, und überlaſſe es dem angehenden Tonſetzer, dieſe Formen auch an der Menuet, oder an andern Tanzmelodien zu üben.



Es kann auch

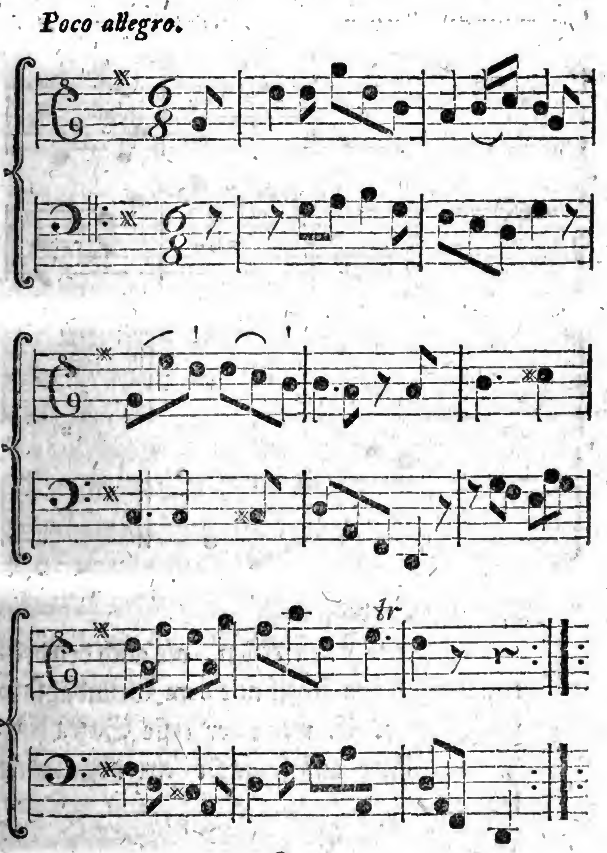
2) ſowohl der erſte, als auch der dritte melodiſche Theil den Quintabſatz machen. Wenn der erſte Satz dieſes Allegretto folgender Geſtalt abgeändert wird, erhalten wir ein Beyſpiel dieſer interpunctiſchen Form.

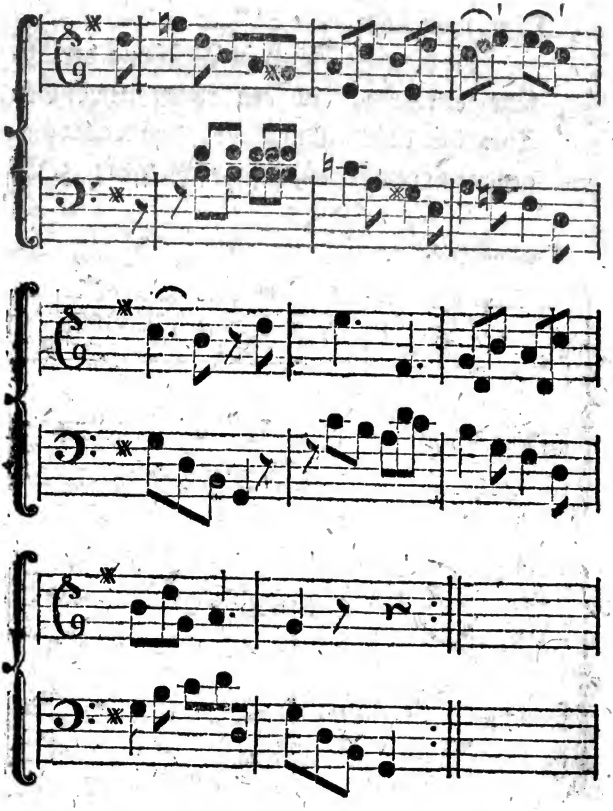


Oder

Oder man kann

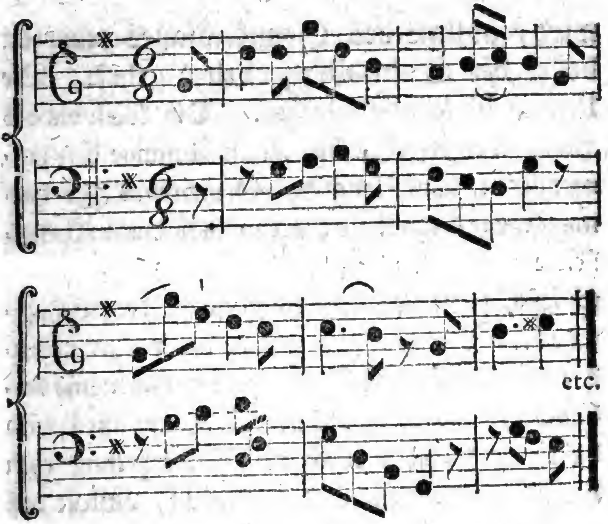
3) die erſte Form in Anſehung der Abſätze umkehren, und den erſten melodiſchen Theil mit dem Quintabſatze, den dritten hingegen mit dem Grundabſatze ſchlieſſen; z. B.





Man kann endlich auch

4) ſowohl den erſten, als auch den dritten melodiſchen Theil mit dem Grundabſatze ſchließen; z. E. wenn der erſte Satz dieſes Poco Allegro auf folgende Art abgeändert wird:



Bey dem Gebrauche dieſer beyden lezten Formen iſt wegen des Grundabſatzes, womit der dritte melodiſche Theil ſchließt, einige Behutſamkeit nöthig, wenn der Eintritt des Schlußſatzes nicht matt klingen ſoll. Es kömmt hierbey hauptſächlich darauf an, was für ein melodiſcher Theil aus dem erſten Perioden zum Schlußſatze gemacht wird, und mit welcher harmoniſchen Grundlage die Melodie des gewählten Schlußſatzes anfängt. Iſt es der Hauptſatz, oder das ſo genannte Thema, welches wiederholt wird, ſo muß man hierbey folgende Maxime merken, daß dem Hauptſatze, wenn er in dem lezten Perioden eines Tonſtückes widerholt wird,

wird, anſtatt des Grundabſatzes jederzeit beſſer der Quintabſatz vorher gehet. Die Urſache iſt leicht einzuſehen. Die Melodie des Hauptſatzes erfordert bey ihrem Anfange den harmoniſchen Dreyklang des Grundtones zur harmoniſchen Grundlage; wenn nun der vorhergehende melodiſche Theil mit dem Grundabſatze ſchließt, ſo iſt zwiſchen dem Anfange des Schlußſatzes, und zwiſchen dem Ende des vorher gehenden Abſatzes keine Abänderung der Harmonie vorhanden, und der Eintritt des Hauptſatzes wird daher nothwendig durch die Wiederholung eben derſelben Harmonie eher geſchwächt, anſtatt daß er theils als Hauptſatz, theils aber auch bey unſerm jetzigen Falle als Schlußſatz die größte Aufmerkſamkeit erregen ſollte.

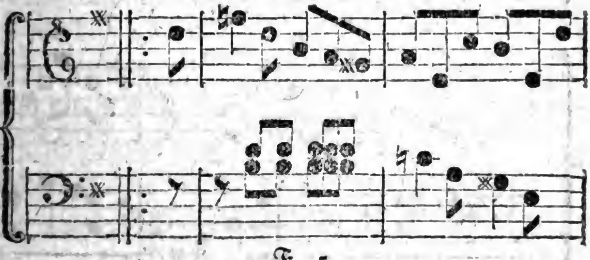
Wählt man aber anſtatt des Hauptſatzes einen andern melodiſchen Theil zum Schlußſatze, ſo muß man darauf ſehen, mit welcher harmoniſchen Grundlage die Melodie deſſelben anfängt. Geſchieht es mit einer andern Harmonie, als mit dem Dreyklange auf dem Grundtone, ſo kann jederzeit der Grundabſatz ohne den geringſten Uebelſtand vorher gehen; fängt aber der Schlußſatz mit dem Dreyklange auf dem Grundtone an, ſo verwandelt man entweder den vorher gehenden Grundabſatz in einen Quintabſatz, oder man ſucht

den

den Anfang des Schlußſatzes ſo zu bilden, daß er mit einer andern Harmonie, als mit dem Dreyklange des Grundtones anfangen kann.

Wir wollen dieſe Maximen ſogleich an unſern Poco Allegro verſuchen. Der dritte melodiſche Theil deſſelben ſchließt ohne Uebelſtand mit dem Grundabſatze, weil der darauf folgende Schlußſatz mit der harmoniſchen Grundlage des Dreyklanges auf der vierten Stufe der Tonleiter anhebt. Geſezt aber man fühlt, daß das kleine Tonſtück gewinnen würde, wenn der Hauptſatz ſelbſt, als Schlußſatz geformt, wiederholt würde, ſo wird der Eintritt deſſelben allezeit eine beſſere Würkung machen, wenn man, ſo wie bey fig. 1. den vorher gehenden Grundabſatz in einen Quintabſatz verwandelt, als wenn ſo wie bey fig. 2 der Grundabſatz ſtehen bleibt, und der Hauptſatz mit eben derſelben Harmonie wieder eintritt, mit welcher die Cäſur des vorher gehenden Abſatzes geſchloſſen worden iſt.

fig. 1.



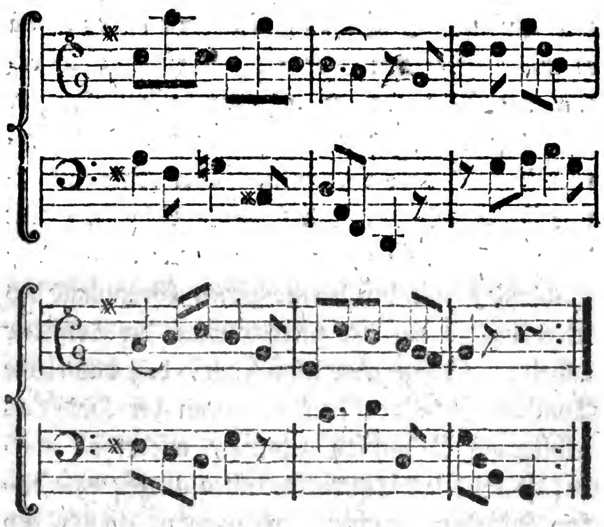
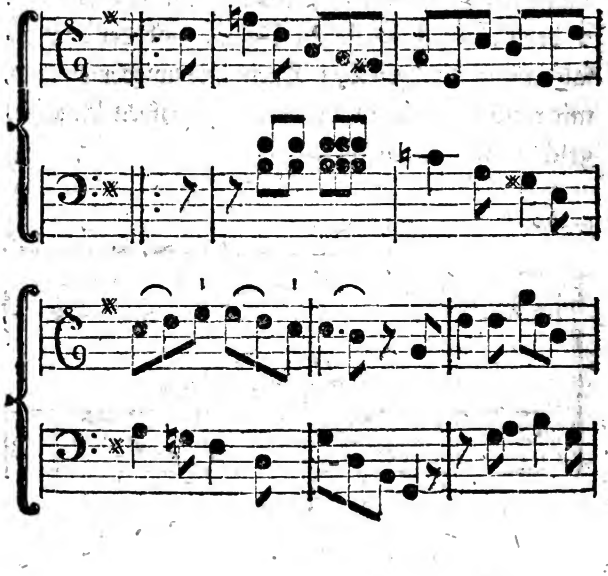
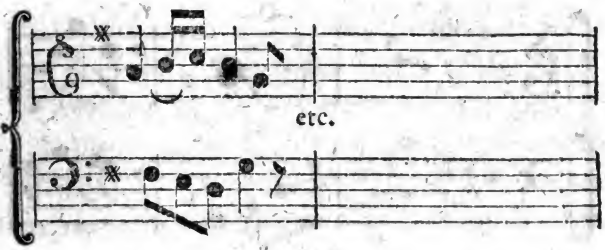


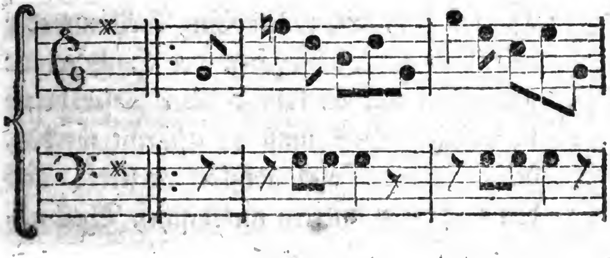
fig. 2.

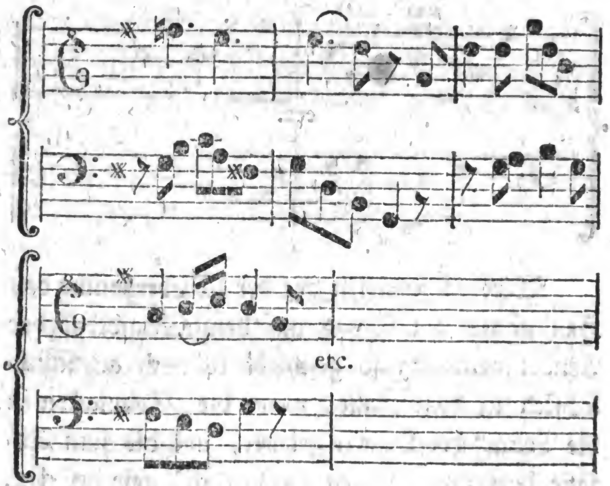




Wird ja zuweilen vor der Wiederholung des Hauptſatzes ein Abſatz auf dem Grundtone der Tonart gemacht, ſo geſchieht es noch am ſchicklichſten in dem Falle, wenn die Modulation in die Tonart der Quarte geleitet, und bis zum Abſatze darinnen erhalten worden iſt, wie bey fig. 3. In dieſem Falle iſt aber der Abſatz kein eigentlicher Grundabſatz der Haupttonart, ſondern es iſt der Quintabſatz in der Tonart der Quarte, nach welchem erſt die Modulation mit dem Anfange des Schlußſatzes wieder in den Hauptton zurückkehrt.

fig. 3.





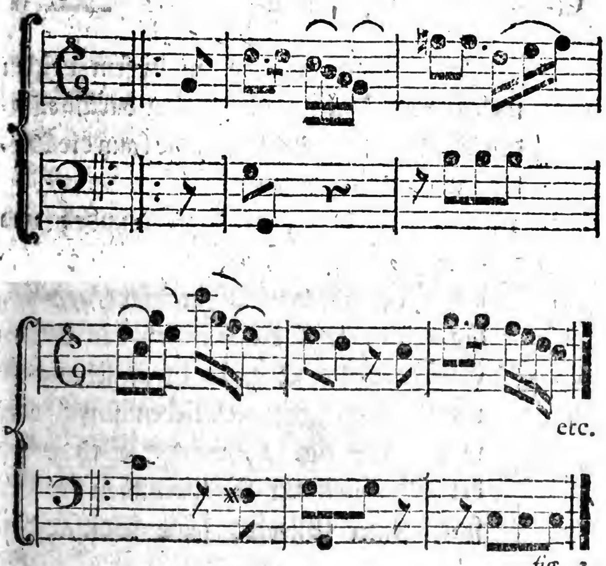
Anmerkung.

Der dritte melodiſche Theil unſerer kleinen Tonſtücke kann in alle diejenigen Töne eine durchgehende Ausweichung machen, die mit dem Haupttone nahe verwandt ſind; nur muß dieſe durchgehende Ausweichung ſo geleitet werden, daß bey der Wiederholung des Hauptſatzes, dieſer melodiſche Theil entweder mit dem Quintabſatze in der Haupttonart geſchloſſen werden kann; oder dieſer dritte melodiſche Theil muß ſo geformt werden, daß er ſeine Vollſtändigkeit verliert, und den folgenden vierten melodiſchen Theil näher mit ſich verbindet.

In

In dem Allegretto, welches als Beyſpiel der erſten Form in dem 31ſten §. befindlich iſt, wird ſogleich mit dem Anfange dieſes dritten Satzes die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt, ohne dabey eine durchgehende Ausweichung in einen andern Ton zu machen. Weil ſich aber vor dem Anfange dieſes Satzes die Modulation in der Quinte befindet, ſo kann er auch in dieſem Tone anfangen, und erſt in der Folge zurück in den Hauptton moduliren; wie z. B. bey fig. 1 und 2.

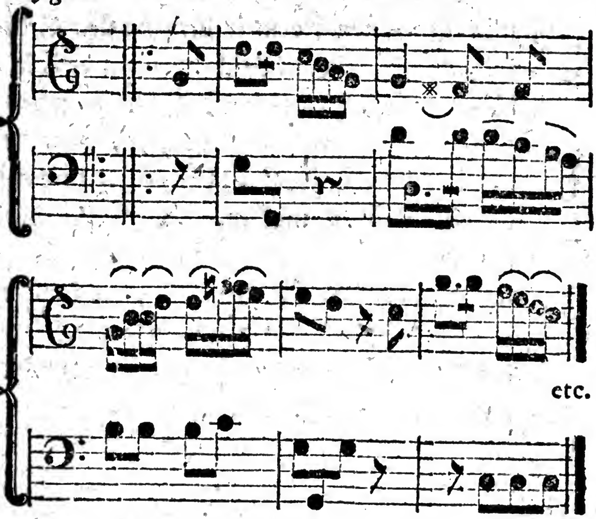
fig. 1.



etc.

fig. 2.

fig. 2.



Will man ſich aber in dieſem dritten melodiſchen Theile zugleich einer durchgehenden Ausweichung bedienen, ſo kann die Modulation geführt werden,

1) in die weiche Tonart der Secunde; und zwar entweder ſo, wie bey fig. 3, wo der Satz mit dem Quintabſatze vollſtändig wird, weil die Cäſuren der beyden Glieder dieſes Satzes, in Anſehung ihrer Verzierungen verſchieden ſind; oder ſo wie bey fig. 4, wo der Satz wegen der Gleichheit der Verzierungen der Cäſuren ſeiner Glieder, ſeine Vollſtändigkeit

keit nicht erreicht, ſondern ſich unmittelbar an den folgenden Schlußſatz anſchließt.

fig. 3.

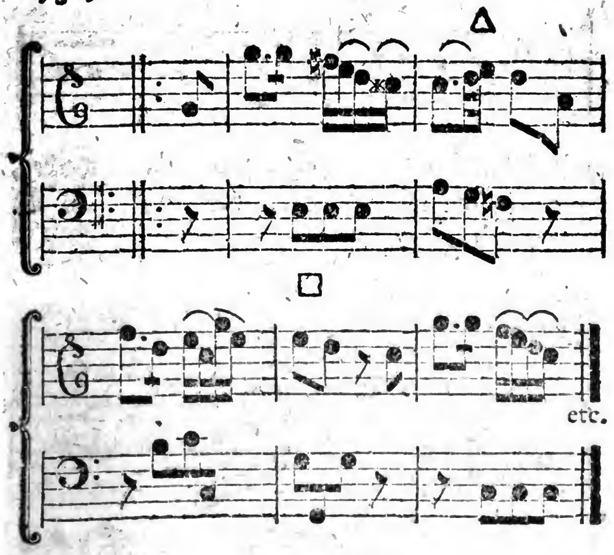
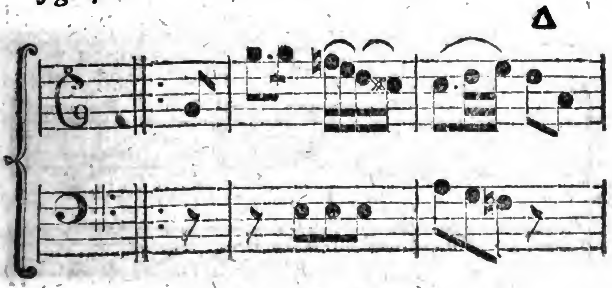
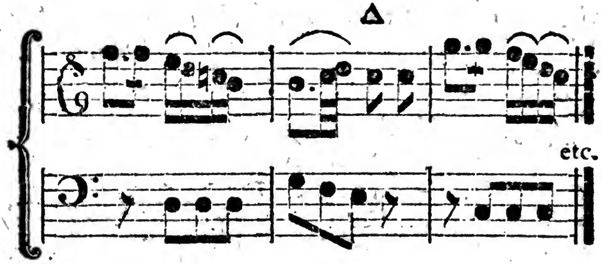


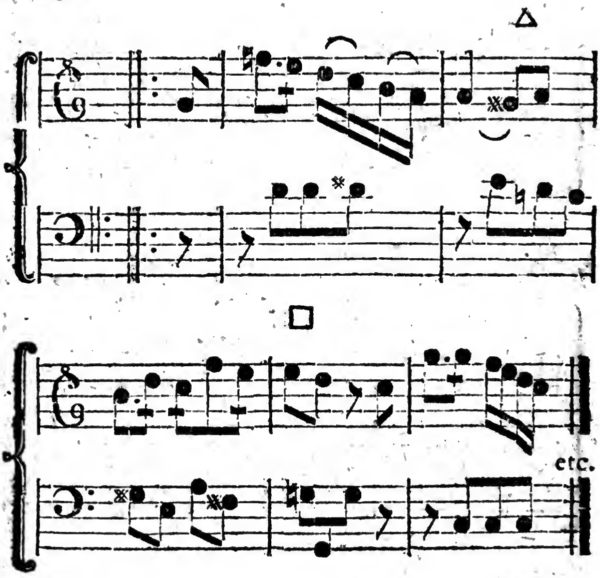
fig. 4.





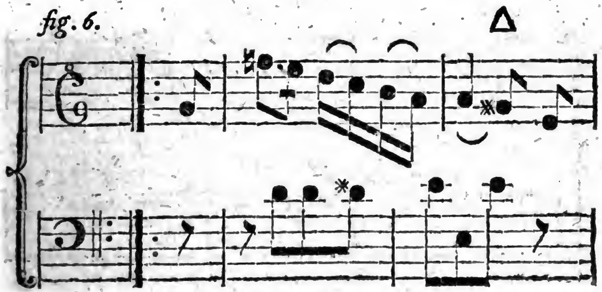
Die Modulation kann aber auch geführt werden,
2) in die weiche Tonart der Sexte; z. B. bey fig. 5.

fig. 5.



Wollte man dieſem Satze ſeine Vollſtändigkeit benehmen, und das ganze zweyte Glied einen Ton tiefer ſetzen, als das erſte, wie bey fig. 6, ſo befände ſich die Modulation alsdenn mit dem Schluſſe des zweyten Gliedes in der Quinte, und in dieſem Falle würde der unmittelbare Eintritt des wiederholten Hauptſatzes in der Haupttonart eine ſchlechte Würkung machen. Wird hingegen der unvollſtändige Satz bey fig. 6. vermittelſt eines Anhanges, welcher mit dem Quintabſatze ſchließt, vollſtändig gemacht, wie bey fig. 7, ſo iſt alsdenn wider den ganzen Perioden nichts einzuwenden. Aber in dieſem Falle iſt unſer dritter melodiſcher Theil durch den Anhang zu einem erweiterten Satze von ſechs Tacten angewachſen.

fig. 6.



[library stamp]

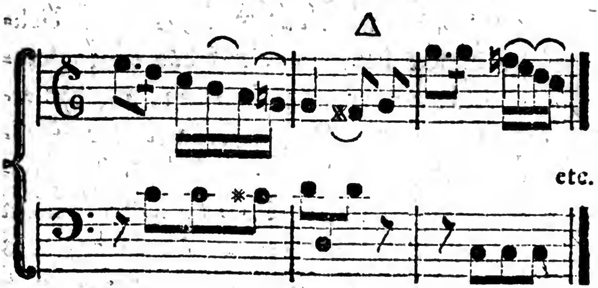
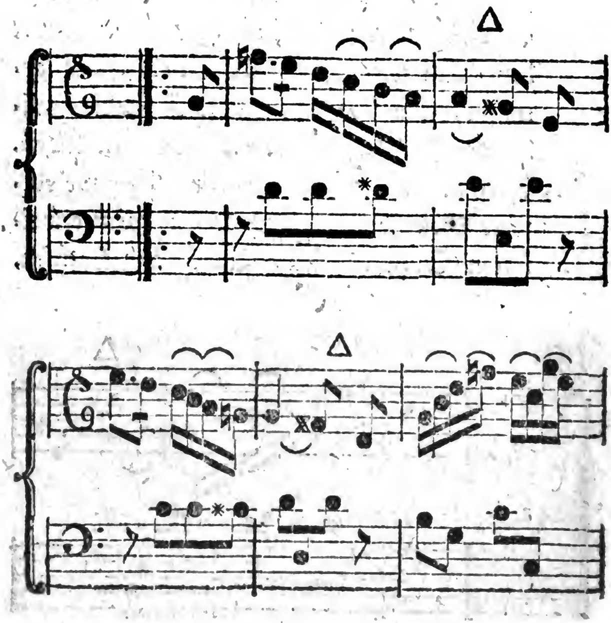
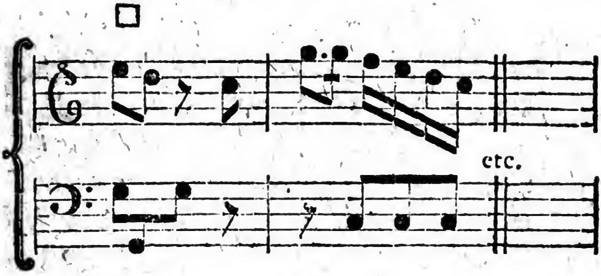


fig. 7.

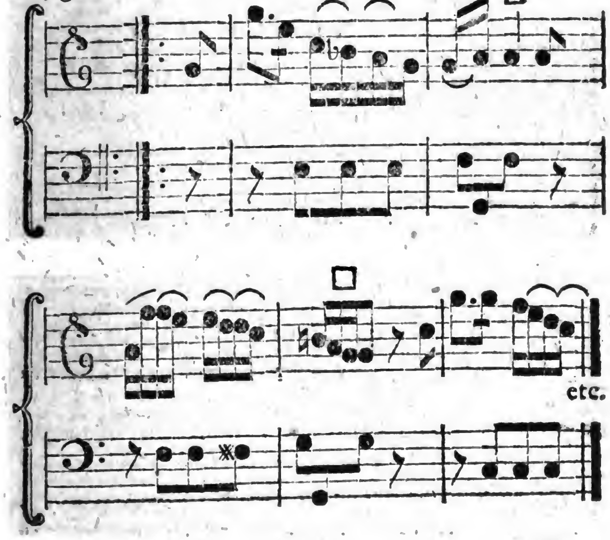




Die durchgehende Ausweichung des dritten melodiſchen Theils kann

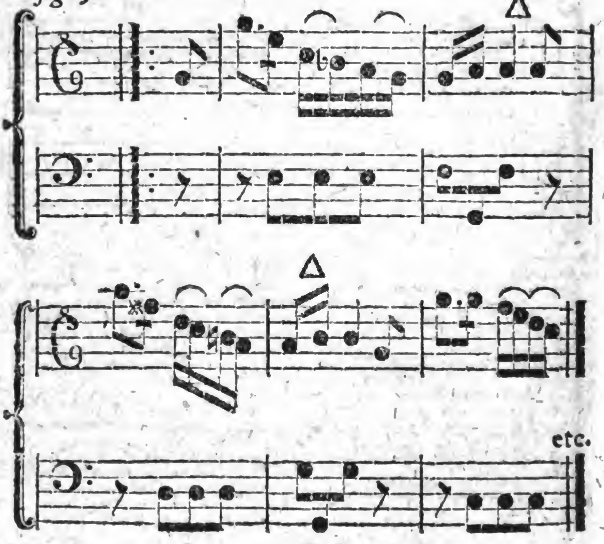
3) auch in die harte Tonart der Quarte geleitet werden; z. B. bey fig. 8.

fig. 8.



Wenn das erſte Glied dieſes Satzes einen Ton höher transponirt, und dem Satze durch die Gleichheit der Cäſuren ſeiner Glieder, die Vollſtändigkeit genommen wird, wie bey fig. 9, ſo iſt wider dieſen Satz weiter nichts einzuwenden, als daß ihn der Geſchmack unſerer Zeit nicht billigt, weil dergleichen ſtufenweis aufwärts transponirte Sätze, die man Roſalien zu nennen pflegt, in den ältern Tonſtücken ſehr häufig gebraucht, und dadurch gewiſſermaßen zum Ekel worden ſind.

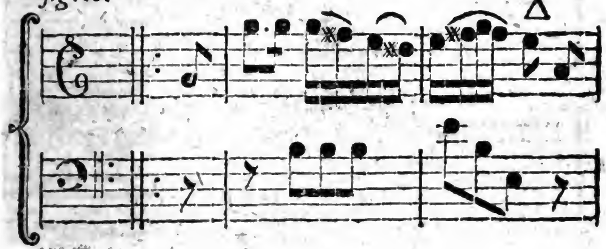
fig. 9.

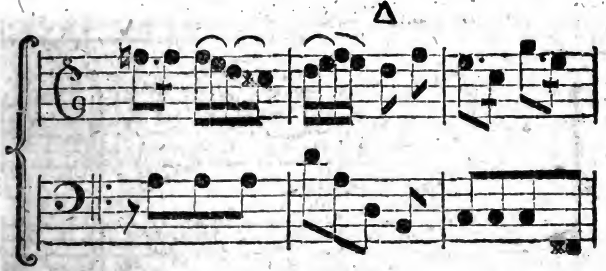


Durch-

Durchgehende Ausweichungen in die weiche Tonart der Terz kommen in kleinen Tonſtücken eben ſo ſelten vor, als die Verwechslung der weichen Tonart mit der harten Tonart des Grundtones. Wenn man ſich derſelben bedienen will, ſo muß der Satz mehrentheils erweitert werden, damit man wieder mit dem Schluſſe desſelben den Quintabſatz der Haupttonart hören laſſen kann, ehe der Schlußſatz anhebt; z. B. bey fig. 10. und 11.

fig. 10.





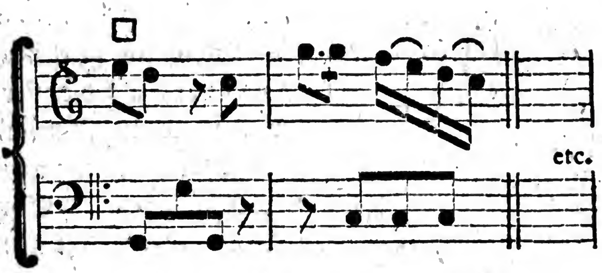
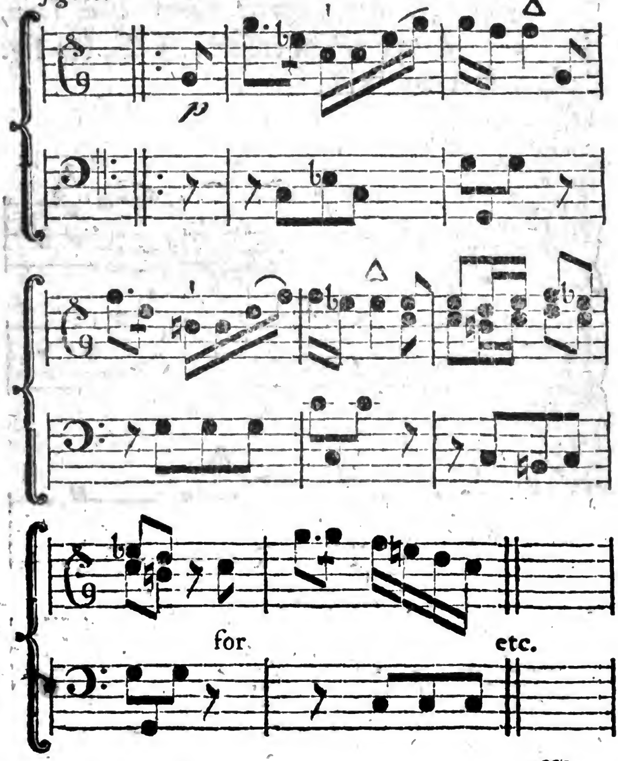


fig. 11.

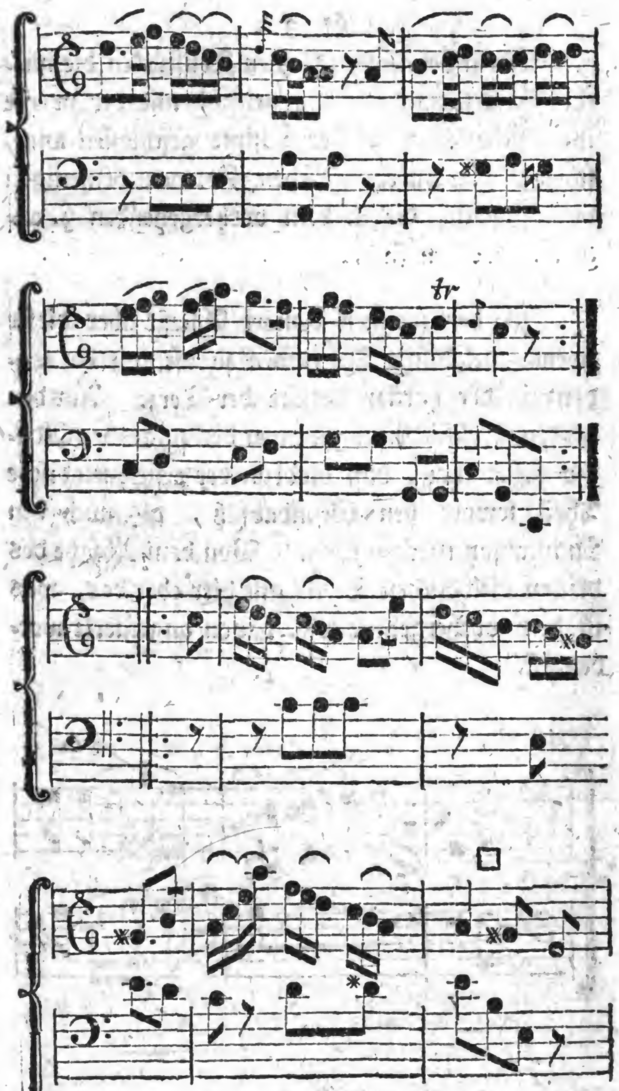


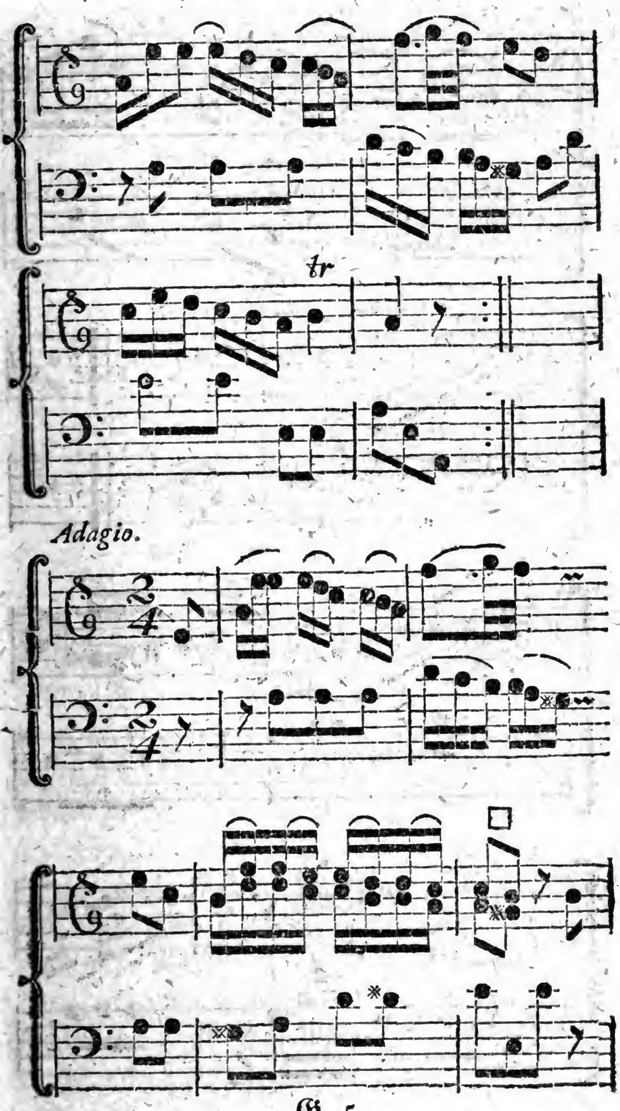
Wenn

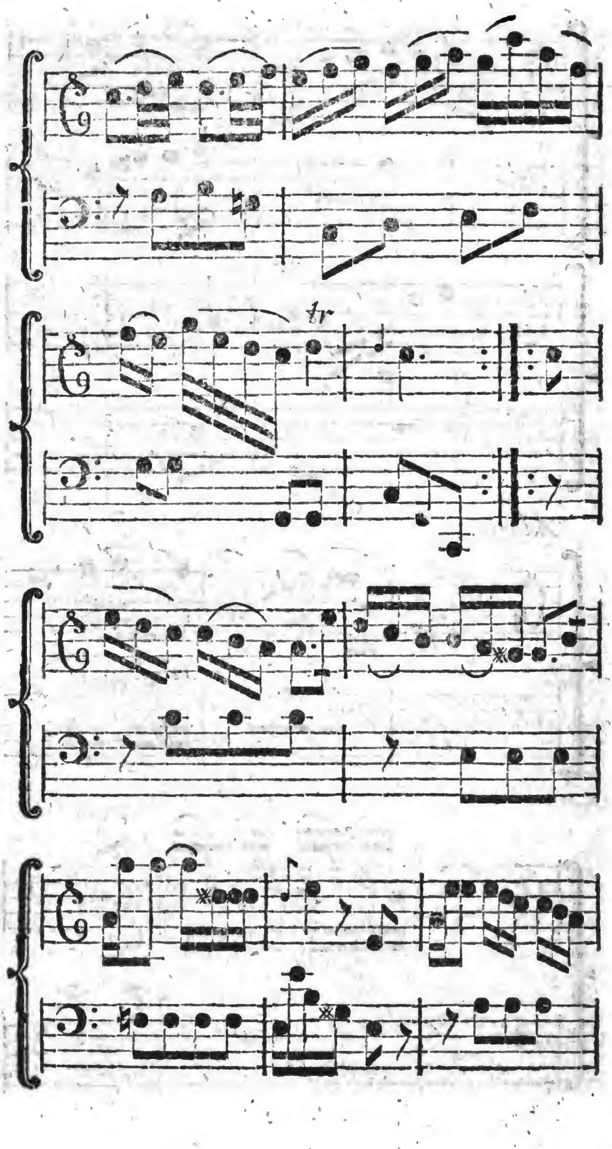
§. 32.

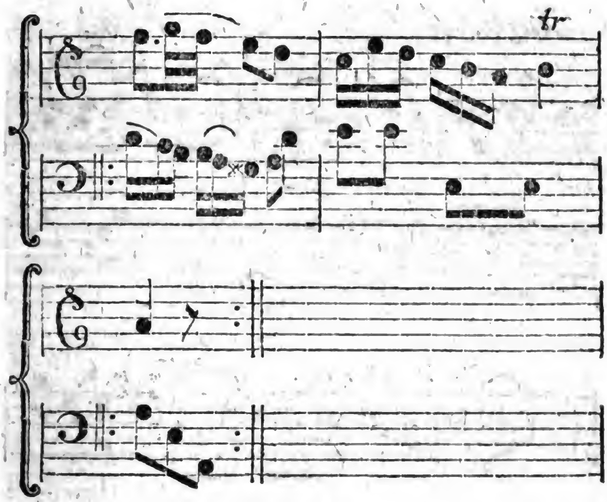
Wenn bey unſern kleinen Tonſtücken die weiche Tonart zum Grunde gelegt, und der zweyte melodiſche Theil in der Quinte geſchloſſen wird, ſo ſind die interpunctiſchen Formen denjenigen völlig gleich, die in dem vorhergehenden §. angezeigt worden ſind.

In der weichen Tonart ſchließt aber dieſer zweyte melodiſche Theil eben ſo oft mit der Cadenz in der harten Tonart der Terz. Aus den beyden verſchiedenen Formen des folgenden Adagio ſiehet man, daß alsdenn der erſte melodiſche Theil ſowohl den Grundabſatz, als auch den Quintabſatz machen kann. Von dem Abſatze des dritten melodiſchen Theils gilt hier eben das, was in dem vorhergehenden §. davon angemerkt worden iſt.


tr


tr
Adagio.


tr

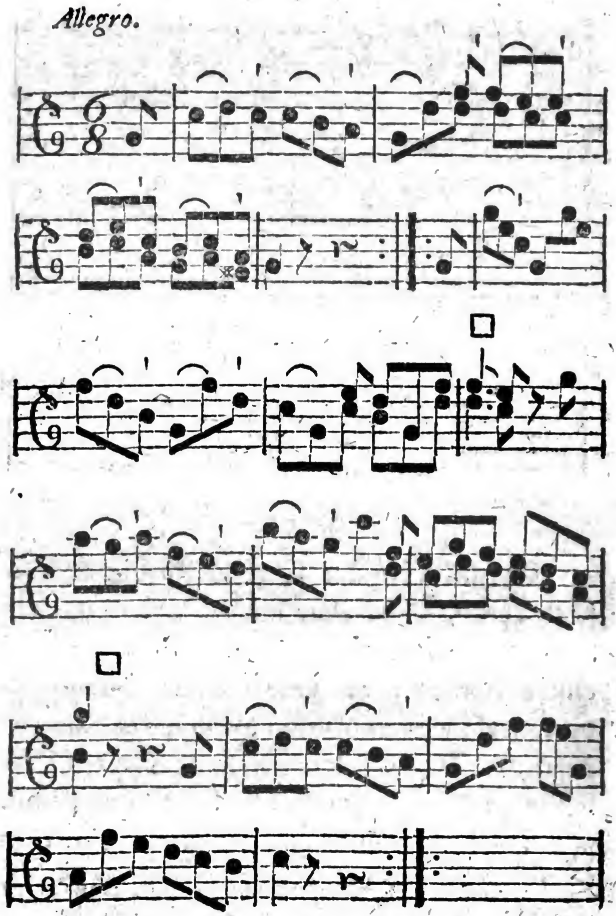


§. 33.

Es giebt bey der Verbindung vier melodiſcher Theile, deren einer mit der Cadenz in einer Nebentonart ſchließt, noch verſchiedene interpunctiſche Formen, die zwar nicht bey Tanzmelodien, wohl aber bey kleinen Handſtücken von willkührlicher Tactart und Bewegung, und bey Melodien zu Oden und Liedern zuweilen vorkommen.

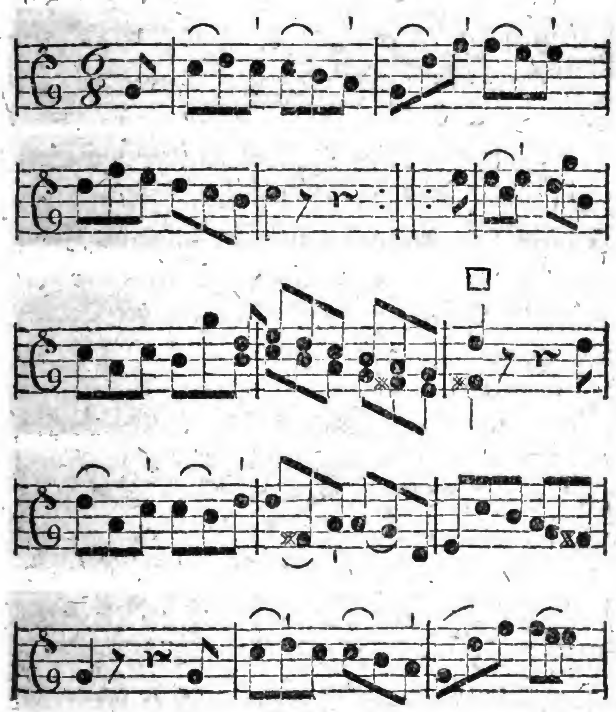
So kann zum Beyſpiel gleich in dem erſten Satze die Modulation in die Quinte hingeleitet, und dieſer Satz, als ein kurzer Periode mit der Cadenz in der Quinte geſchloſſen werden. Die drey übrigen Sätze bilden alsdenn zuſammen den zweyten Perioden, und zwar ſo, daß in demſelben der Quintabſätz mit dem Grundabſatze abwechſelt; z. B.

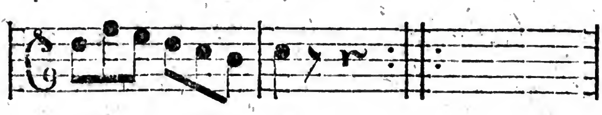
Alle-



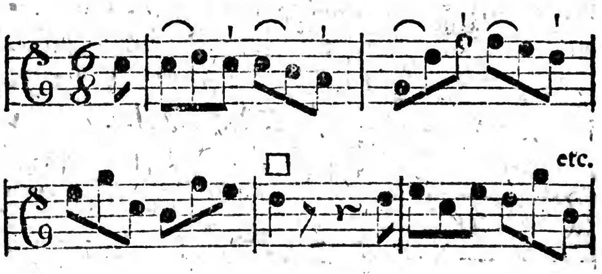
Zuweilen findet man aber auch die Quintcadenz erſt bey dem Schluſſe des dritten melodiſchen Theils angebracht, und alsdenn kann der erſte

Satz ſowohl mit einer Cadenz auf dem Grundtone, als auch mit dem Grundabſatze ſchließen. Im zweyten Satze wird die Modulation nach der Quinte hingeleitet, und der Satz mit einem Quintabſatze dieſer Tonart geſchloſſen. In dieſem Falle gehet die Modulation erſt mit dem Anfange des Schlußſatzes in den Hauptton zurück. Das vorhergehende Allegro auf folgende Art geſezt, giebt uns ein Beyſpiel dieſer Form.

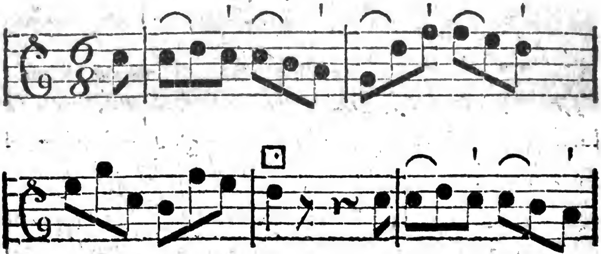


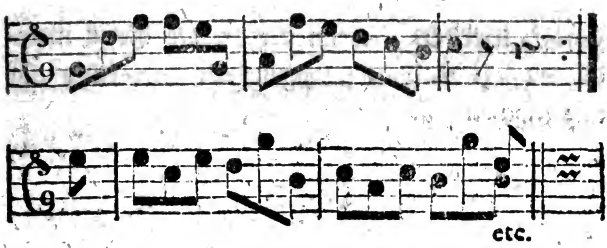


Oder, wenn der erſte Satz anſtatt der Cadenz mit dem Quintabſatze ſchließt;



In dieſem Falle pflegt man aber den Satz nicht zu wiederholen. Soll er wiederholt werden, ſo giebt man alsdenn dem Satz lieber die Form des Rondo, das iſt, man läßt ihn erſt als Quintabſatz, unmittelbar hernach aber mit der Cadenz des Grundtones hören; z. B.





Alsdenn wird aber nach der Quintcadenz dieſer ganze erſte Periode wiederholt.

Dritte Uebung,

in welcher vier melodiſche Theile verbunden werden, unter welchen ſich nur ein einziger Schlußſatz befindet.

§. 34.

Dieſe Uebung würde ſehr reichhaltig an verſchiedenen interpunctiſchen Formen ſeyn, wenn die melodiſchen Theile, die ſich mit einem Abſatze endigen, ohne alle Einſchränkung auf einander folgen könnten. Allein die Folge der Abſätze iſt in Anſehung ihrer harmoniſchen Grundlage ſehr eingeſchränkt; denn es dürfen in einer und eben derſelben Tonart weder zwey Grundabſätze, noch zwey Quintabſätze bey melodiſchen Theilen, die von einander verſchieden ſind, unmittelbar nach einander geſezt

geſezt werden, wenn der zweyte dieſer melodiſchen Theile keine unangenehme Würkung auf uns machen ſoll.

§. 35.

Bey den Grundabſätzen leidet die Regel ſehr ſelten eine Ausnahme; denn wenn zwey wirklich verſchiedene Sätze, die nicht in der Geſtalt eines einzigen zuſammen gezogenen Satzes erſcheinen, in einer und eben derſelben Tonart unmittelbar nach einander mit Grundabſätzen geſchloſſen werden, ſo macht der zweyte Abſatz faſt jederzeit eine unangenehme Würkung, er mag in Anſehung der Verzierung ſeiner Cäſur dem vorher gehenden gleich, oder ähnlich ſeyn, wie bey fig. 1; oder er mag von demſelben verſchieden ſeyn, wie bey fig. 2. *)

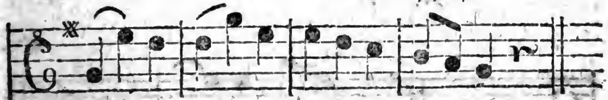
fig. 1.

*) In dem zweyten Abſatze des vierten Kapitels werden wir aber auch einige Ausnahmen dieſer Regel kennen lernen, die aber nur in Tonſtücken von größerem Umfange vorkommen.

ſchlecht.

fig. 2.

ſchlecht.



Die Regel verbietet die unmittelbare Folge zweyer Grundabſätze

1) nur alsdenn, wenn die melodiſchen Theile verſchieden ſind; folglich kann der Satz, der ſich mit dem Grundabſatze endigt, mit eben derſelben Abſatzformel in der nemlichen Tonart ſowohl mit, als ohne Veränderung der Notenfiguren wiederholt werden; z. B. bey fig. 3. Sehr oft wird die Verzierung der Cäſur bey der Wiederholung abgeändert; wie bey fig. 4.

fig. 3.

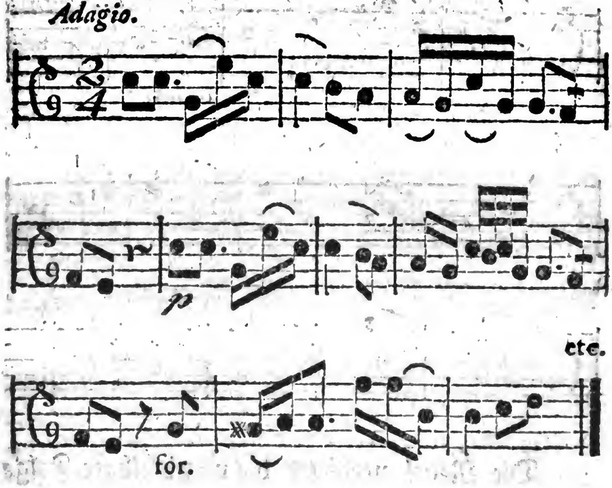
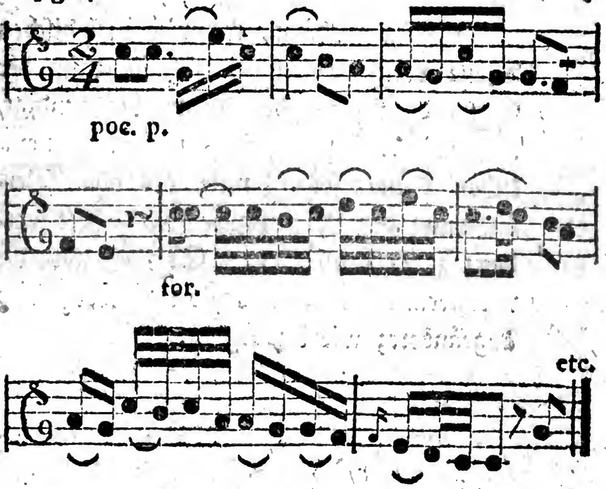


fig. 4.



Dieſe

Dieſe Wiederholung iſt aber nur in Tonſtücken üblich, die mehr Umfang haben, als diejenigen, die wir anjezt bearbeiten; denn bey kleinen Tonſtücken wird der Hauptſatz, der mit einem Grundabſatze ſchließt, wenn er unmittelbar wiederholt wird, entweder in einen Schlußſatz umgeformt, wie uns ſchon aus den vorher gehenden Beyſpielen bekannt iſt; oder der Grundabſatz wird, wie wir in der Folge ſehen werden, in einen Quintabſatz verwandelt.

Die Wiederholung eines melodiſchen Theils, welcher einen Grundabſatz macht, findet aber auch in einer andern Tonart ſtatt. Dieſer Fall kömmt vor, a) bey den Transpoſitionen; wenn nemlich ein vollſtändiger melodiſcher Theil, der mit einem Grundabſatze ſchließt, in der Tonart einer höhern oder tiefern Stufe der Tonleiter wiederholt wird; und b) bey dem Anfange des zweyten Perioden größerer Tonſtücke; und zwar in dem Falle, wenn der Hauptſatz in der Grundtonart wiederholt wird, nachdem er unmittelbar vorher in derjenigen Tonart vorgetragen worden iſt, in welcher der vorher gehende erſte Periode geſchloſſen hat. Beyſpiele beyder Arten der Wiederholung des Grundabſatzes findet man weiter unten bey fig. 5 und 6.

Weil die Regel

2) die Folge zweyer Grundabſätze bey verſchiedenen melodiſchen Theilen nur in einer und eben derſelben Tonart verbietet, ſo können zwey verſchiedene melodiſche Theile mit Grundabſätzen geſchloſſen werden, wenn der zweyte ſeinen Grundabſatz in einer andern Tonart macht. Von dieſer Beſchaffenheit iſt z. B. der zweyte und dritte Satz bey fig. 5, und der erſte und zweyte Satz bey fig. 6. Sowohl das erſte, als auch das zweyte Beyſpiel iſt der Anfang des zweyten Perioden zweyer Arien aus Grauns Catone in Utica.

fig. 5.

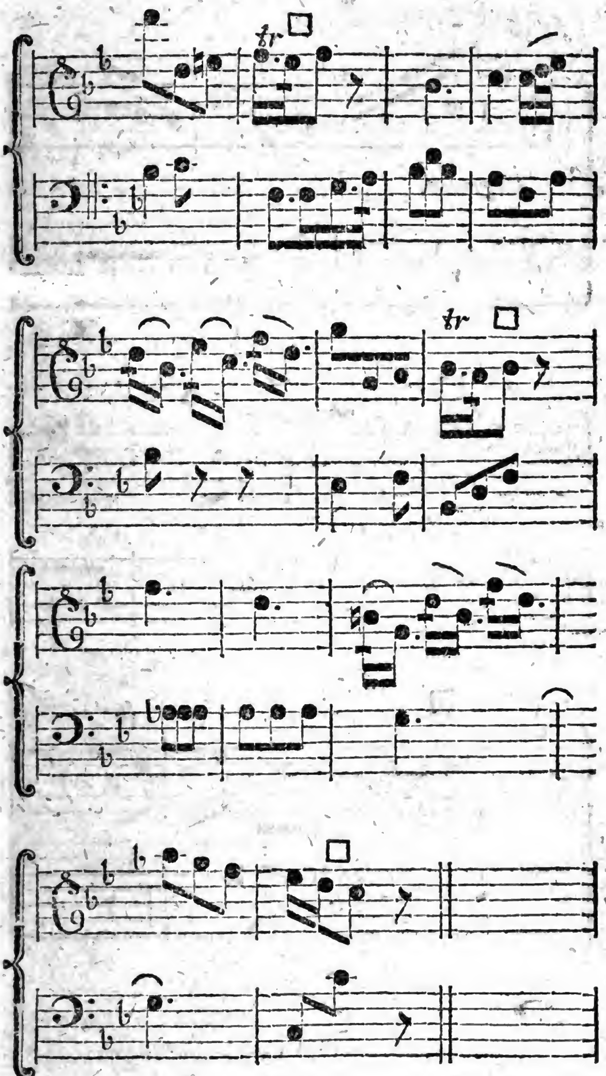
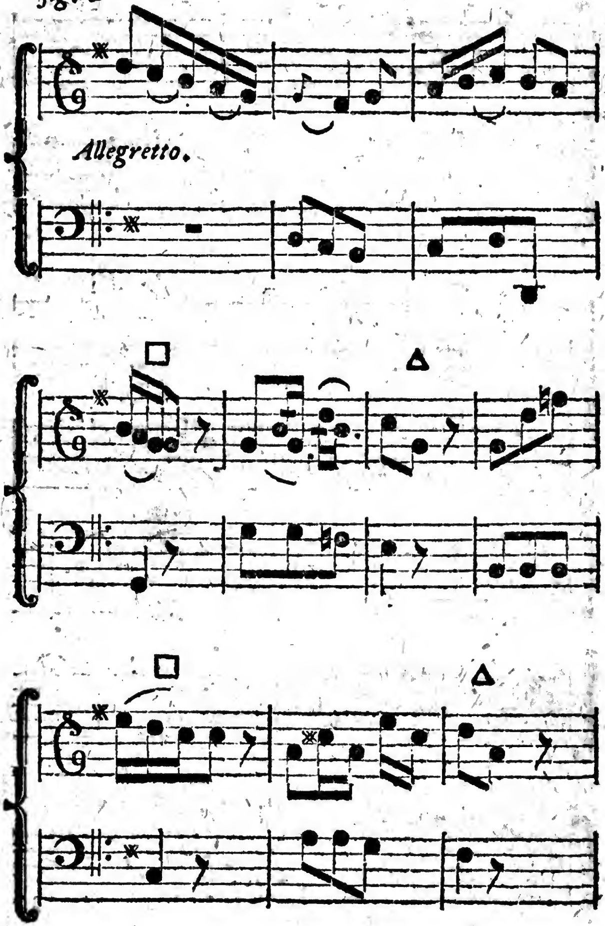
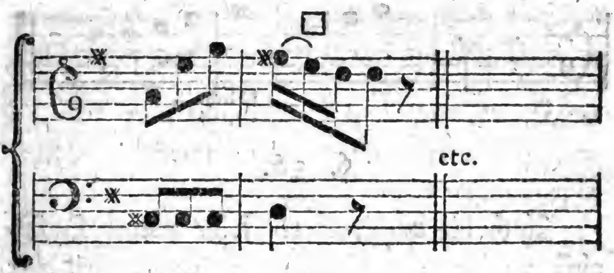


fig. 6





Nur alsdenn macht die Folge zweyer Grundabſätze in verſchiedenen Tonarten eine unangenehme Würkung, wenn bey dem Anfange eines Tonſtückes der zweyte melodiſche Theil in die nächſt verwandte Tonart geleitet, und mit einem Grundabſatze geſchloſſen wird; wenn man z. B. den zweyten Satz bey fig. 7. ſo wie bey fig. 8 ſetzen wollte.

fig. 7.

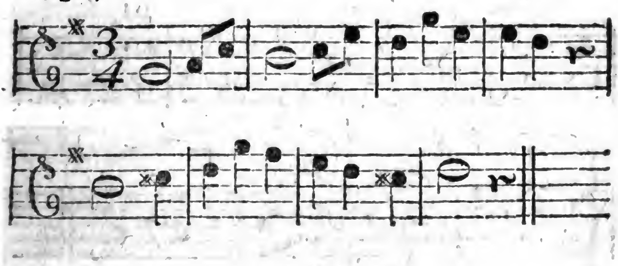
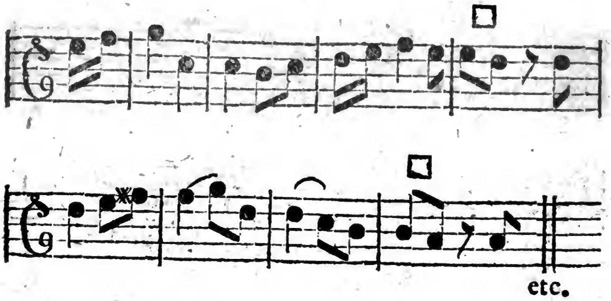


fig. 8.

§. 36.

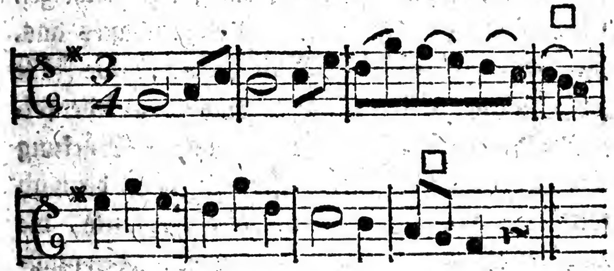
Auch die unmittelbare Folge zweyer Quintabſätze wird durch die Regel verboten; weil aber hier ebenfalls die Rede blos von verſchiedenen melodiſchen Theilen, und von einer und ebenderſelben Tonart iſt, ſo kann nicht allein ein melodiſcher Theil, der mit dem Quintabſatze ſchließt, in eben derſelben Tonart wiederholt werden, ſondern es können auch zwey verſchiedene melodiſche Theile, die unmittelbar auf einander folgen, mit Quintabſätzen geſchloſſen werden, wenn der zweyte in eine andere Tonart fällt; z. B.



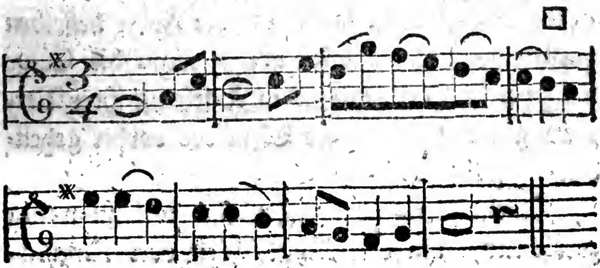
Die Regel hat es daher nur mit der Folge zweyer Quintabſätze zu thun, die in verſchiedenen melo-

melodiſchen Theilen in einer und eben derſelben Tonart gemacht werden.

Es giebt ſehr viele Fälle, in welchen die unmittelbare Folge zweyer Quintabſätze eine unangenehme Würkung äußert; von dieſer Beſchaffenheit iſt z. B. folgende melodiſche Verbindung;



Man findet aber auch ſehr viele Fälle, in welchen zwey auf einander folgende Quintabſätze keine ſo unangenehme Würkung verurſachen; z. B. wenn der zweyte Quintabſatz dieſes Beyſpiels ſo geformt wird;



Demohngeachtet müſſen dieſe leztern Fälle in Rückſicht der vorhergehenden als Ausnahmen der Regel betrachtet werden. Nur Schade! daß ich nicht im Stande bin, dieſe Ausnahmen auf gewiſſe beſtimmte Arten zurück zu führen, um dabey den angehenden Tonſetzer zu unterſtützen; denn der richtige Gebrauch des Quintabſatzes in allen ſeinen Verbindungen macht einen ſehr wichtigen Gegenſtand des melodiſchen Periodenbaues aus. Ich habe zwar einen Verſuch gemacht, die Fälle zu beſtimmen, in welchen zwey nach einander folgende Quintabſätze keine unangenehme Würkung äußern; allein der Verſuch iſt mislungen, denn ich fand am Ende, als ich mehrere Beyſpiele, die nothwendig zu einerley Art gerechnet werden mußten, mit einander in Anſehung ihrer Würkung verglich, daß ſie einander auf die gehofte Weiſe nicht entſprachen. So viel bleibt indeſſen gewiß, daß die Regel in dem Falle die mehreſten Ausnahmen leidet, wenn theils die beyden auf einander folgenden Quintabſätze nicht gleich zu Anfange eines Perioden, ſondern in der Folge deſſelben vorkommen, theils aber auch, wenn die Cäſur des zweyten Quintabſatzes in Anſehung ihrer Verzierung gänzlich von der Cäſur des vorher gehenden verſchieden iſt.

Allein dieſe Kennzeichen ſind viel zu wenig zureichend, um die Schicklichkeit oder Unſchick-

lichkeit der Folge zweyer Quintabſätze zu beſtimmen; daher muß auch bey dieſem Gegenſtande der Geſchmack das Richteramt verwalten, und bey vorkommendem Falle entſcheiden, ob die beyden nach einander zu ſetzenden Quintabſätze ſchicklich ſind oder nicht.

Anmerkung.

In dem zweyten Abſatze des vierten Kapitels werden wir bey der Verbindung melodiſcher Theile zu Perioden von größerem Umfange etwas beſtimmter von der Folge zweyer Quintabſätze in einer und ebenderſelben Tonart handeln können, weil die Regel alsdenn mehrere Ausnahmen leidet, wenn die melodiſchen Theile erweitert, oder zuſammen geſchoben worden ſind.

§. 37.

Wenn im Anfange eines Tonſtückes der erſte melodiſche Theil deſſelben mit dem Quintabſatze ſchließt, ſo darf der zweyte nicht mit dem Grundabſatze geſchloſſen werden, ſonſt kömmt ebenfalls eine Verbindung zum Vorſchein, die eine unangenehme Würkung verurſacht. Nach dem Quintabſatze muß entweder ein Satz mit einer Cadenz folgen, oder die Modulation muß in dem folgenden Satze in eine andere Tonart geleitet, und in derſel-

derſelben wieder mit einem Quintabſatze geſchloſſen werden. Beyſpiele des erſten Falles ſind uns ſchon aus den vorher gehenden Uebungen bekannt; die Anwendung des lezten Falles aber gehört in die Folge dieſer Blättter.

§. 38.

Aus allem, was bisher über die Folge der Abſätze geſagt worden iſt, kann man leicht den Schluß machen, daß die Uebung, die wir anjezt vor uns haben, nicht viel brauchbare interpunctiſche Formen verſtattet. Und ſo iſt es auch; denn die Verbindung vier melodiſcher Theile, unter welchen ſich nur ein einziger Schlußſatz befindet, erlaubt nur zwey brauchbare interpunctiſche Formen kleiner Tonſtücke.

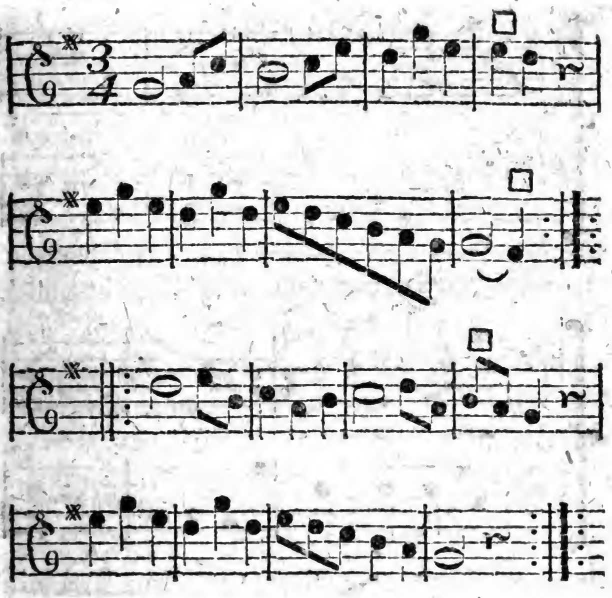
In der erſten Form ſchließt der erſte melodiſche Theil mit dem Grundabſatze, der zweyte hingegen mit dem Quintabſatze; der dritte melodiſche Theil wird wieder mit dem Grundabſatze, und der vierte nothwendig mit der Cadenz auf dem Grundtone geſchloſſen.

Dasjenige, was in dem 31ſten §. von dem dritten melodiſchen Theile, wenn er mit dem Grundabſatze ſchließt, geſagt worden iſt, gilt auch hier; daher iſt in dem folgenden Beyſpiele über dieſe Form nicht der Hauptſatz, ſondern der zweyte

te

te melodiſche Theil zum Schlußſatze gewählt worden.

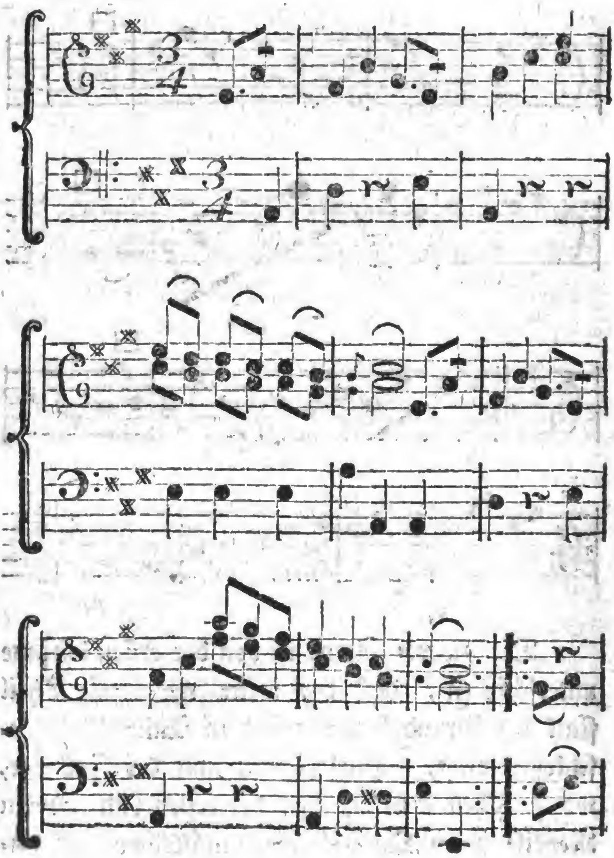
Menuet.

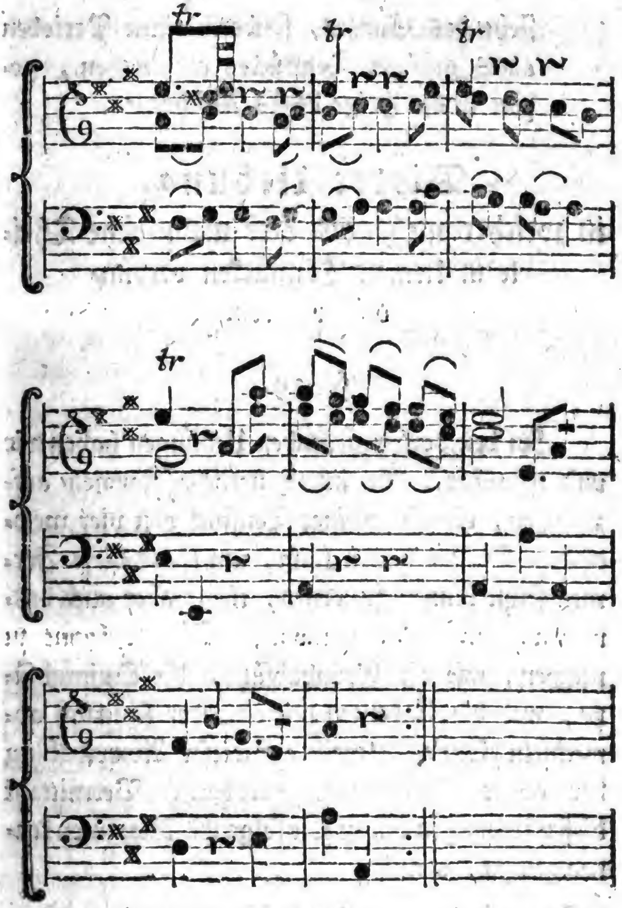


Die zweyte Form iſt von der erſten darinne unterſchieden, daß der dritte melodiſche Theil ſtatt des Grundabſatzes mit dem Quintabſatze geſchloſſen wird. Hier kömmt nun der Fall vor, wo zwiſchen dem Wechſel der erſten und zweyten Repriſe zwey Quintabſätze unmittelbar nach einander gehört werden, und wo man Acht haben muß, daß die Folge derſelben keine unangenehme Wür-

Würkung hervorbringe. Ein Beyſpiel dieſer Form giebt uns folgende Menuet von Haydn.

Menuet.





Anmerkung.

Wie vier melodiſche Theile, von welchen nur der lezte mit einer Cadenz ſchließt, verbunden werden, wenn ſie nicht ein für ſich be-

ſtehen-

ſtehendes Ganzes, ſondern einen Perioden eines größern Tonſtückes ausmachen, gehört in die Folge dieſes Abſchnittes.

Vierte Uebung,
in welcher mehr als vier melodiſche Theile in kleinen Tonſtücken verbunden werden.

§. 39.

In den vorher gehenden Uebungen haben wir uns bemühet, alle interpunctiſche Formen aufzuſuchen, die ein kleines Tonſtück von vier melodiſchen Theilen haben kann, um theils dieſe Formen ſelbſt kennen zu lernen, theils aber auch deswegen, um uns alle mögliche Fälle bekannt zu machen, wie die Grundabſätze, die Quintabſätze, und die Cadenzen mit einander ſchicklich abwechſeln können, weil auf dieſer Abwechslung der ganze Periodenbau beruhet. Vermittelſt dieſer Uebungen haben wir folgende Maximen kennen gelernt, nemlich,

daß 1) nach dem Grundabſatze entweder
a) ein Quintabſatz, oder
b) eine Cadenz,
2) nach dem Quintabſatze entweder
a) eine Cadenz, oder

b) ein

b) ein Quintabſatz in einer andern Tonart, oder

c) wenn es nicht zu Anfange eines Tonſtückes geſchieht, auch ein Grundabſatz, oder auch

d) zuweilen ein andrer Quintabſatz auf der nemlichen harmoniſchen Grundlage folgen kann; ferner,

daß 3) nach der Cadenz entweder

a) ein Grundabſatz, oder

b) ein Quintabſatz, oder auch

c) eine Cadenz in einer andern Tonart gemacht werden kann.

Ob nun gleich das kleine Tonſtück, wenn es auch aus mehr als vier melodiſchen Theilen beſtehet, nach eben dieſen Maximen eingerichtet wird, ſo hoffe ich demohngeachtet, daß man es nicht zu weitläuftig finden werde, wenn ich auch bey unſerer vorhabenden Uebung die brauchbareſten Formen anzeige, und Beyſpiele derſelben einrücke, weil die Kenntniß dieſer Formen dem angehenden Tonſetzer nicht allein an und für ſich ſelbſt, ſondern auch in Hinſicht auf die größern Producte der Kunſt nützlich iſt; denn dieſe Formen ſind zugleich Bilder der größern Tonſtücke im Kleinen.

In den folgenden Kapiteln, wo von den größern Tonſtücken gehandelt wird, fällt wegen der außerordentlichen Weitläuftigkeit, die damit nothwendig verbunden ſeyn würde, die Darſtellung jeder möglichen Form in Rückſicht auf alle und jede Abſätze von ſelbſt weg; und alsdenn beſchäftigen wir uns blos mit den verſchiedenen Einrichtungen der Hauptperioden der Tonſtücke.

§. 40.

Unter den kleinen Tonſtücken, in welchen mehr als vier melodiſche Theile verbunden werden, zeichnen ſich die Tanzmelodien von den übrigen dadurch aus, daß man nicht gewohnt iſt, in der erſten Repriſe derſelben mehr als zwey melodiſche Theile zu verbinden. Die Tanzmelodie kann zwar, wenn ſie nicht beſonders zum Tanze beſtimmt iſt, auch in der erſten Repriſe mehr als acht Tacte enthalten; allein dieſe Mehrheit der Tacte entſtehet gewöhnlich durch diejenigen Verlängerungsmittel der Melodie, die wir in dem folgenden Kapitel werden kennen lernen. Die Melodien zu Oden und Liedern, und die kleinen Handſtücke von willkührlicher Tactart und Bewegung, können zwar in Anſehung ihres erſten Perioden die nemliche Beſchaffenheit haben; es können in demſelben aber auch eben ſowohl mehr als zwey verſchiedene melodiſche Theile verbunden werden.

In

In der zweyten Repriſe können bey den Tanzmelodien eben ſo viel melodiſche Theile enthalten ſeyn, als in jeder andern Art der kleinen Tonſtücke. Weil daher in Anſehung der zweyten Repriſe zwiſchen den Tanzmelodien, und zwiſchen den übrigen Arten der kleinen Tonſtücke keine Verſchiedenheit in Anſehung der Vielheit der verbundenen melodiſchen Theile ſtatt findet, will ich in dieſer Uebung wieder Tanzmelodien zum interpunctiſchen Muſter aller übrigen kleinen Tonſtücke wählen, und nur bey dem Schluſſe dieſer Uebung zeigen, wie der erſte Periode der andern Arten kleiner Tonſtücke auch alsdenn eingerichtet werden kann, wenn er mehr als zwey melodiſche Theile enthalten ſoll.

§. 41.

Wenn in der zweyten Repriſe eines kleinen Tonſtückes mehr als zwey melodiſche Theile verbunden werden, ſo pflegen immer zwey und zwey derſelben die möglichſt genaueſte Beziehung auf einander zu haben. Man iſt daher auch ſelten gewohnt, in der zweyten Repriſe nur drey melodiſche Theile zu verbinden; es ſey nun entweder deswegen, weil alsdenn einer derſelben in Anſehung dieſer genauen Beziehung zu ſehr abgeſondert würde, oder es ſey deswegen, weil dieſe drey melodiſchen Theile, mit den beyden in der

erſten Repriſe enthaltenen, kein gutes ſymetriſches Velhältniß der Theile machen würde; kurz man bedient ſich anſtatt dreyer, jederzeit lieber vier oder mehrerer Sätze zur Bildung der zweyten Repriſe, im Fall ſie nemlich aus mehr als zwey Sätzen beſtehen ſoll. *)

§. 42.

Die Beſchaffenheit der Modulation der beyden erſten Sätze unſrer zweyten Repriſe hängt größtentheils von der Form der erſten Repriſe ab; denn es iſt leicht einzuſehen, daß ſie alsdenn ganz anders moduliren müſſen, wenn der erſte Periode in der Tonart der Quinte ſchließt, als wenn er in der Haupttonart geſchloſſen worden iſt.

Hat die erſte Repriſe mit der Cadenz, oder mit dem Quintabſatze in der Haupttonart geſchloſſen, ſo wird mit den zwey erſten melodiſchen Theilen der zweyten Repriſe entweder eine förmliche **) Ausweichung gemacht, oder nicht.

Im

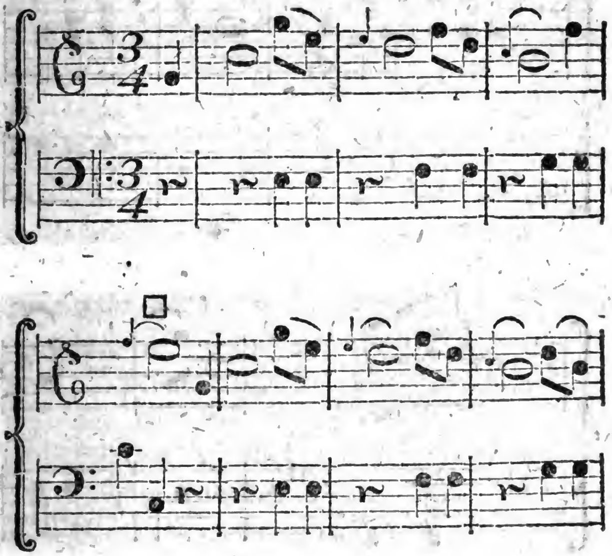
*) Nothwendig muß aber auch hierbey jeder melodiſche Theil mit gezählt werden, welcher aus dem erſten Perioden, am Ende des zweyten wiederholt wird.

**) Eine förmliche Ausweichung heißt hier eine ſolche, bey welcher in der Tonart, wohin die Modulation geführt worden iſt, mit einer Cadenz geſchloſ-

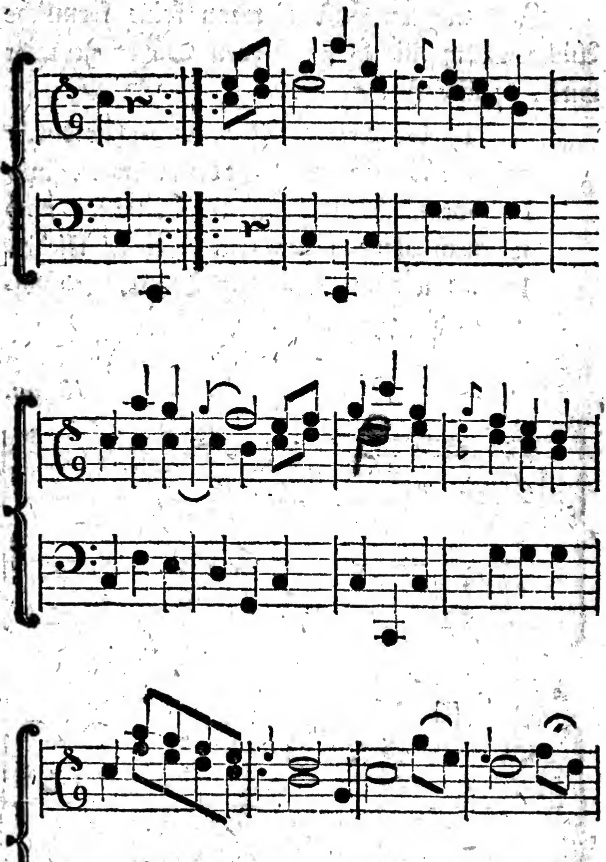
Im zweyten Falle, wenn keine förmliche Ausweichung mit dieſen beyden Sätzen gemacht wird, ſo ſchließt entweder

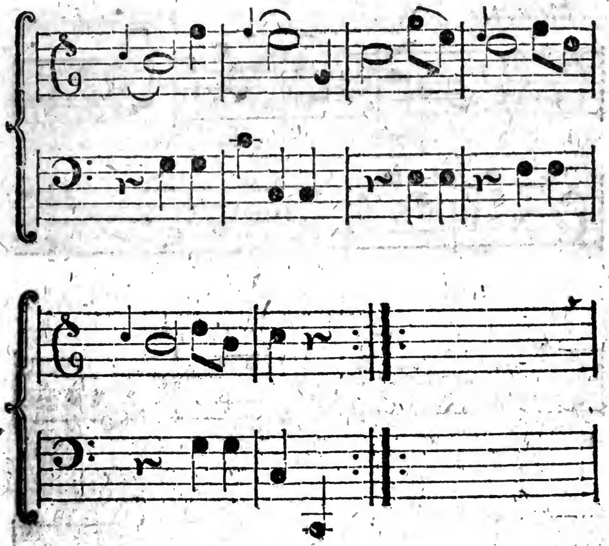
1) der erſte derſelben auch ohne durchgehende Ausweichung mit dem Grundabſatze, der zweyte aber mit dem Quintabſatze, nach welchem alsdenn der erſte Periode wiederholt, und damit das ganze Tonſtück geſchloſſen wird; z. E.

Menuet. *Haydn.*



geſchloſſen wird. Siehe den 28ſten §. des zweyten Theils.

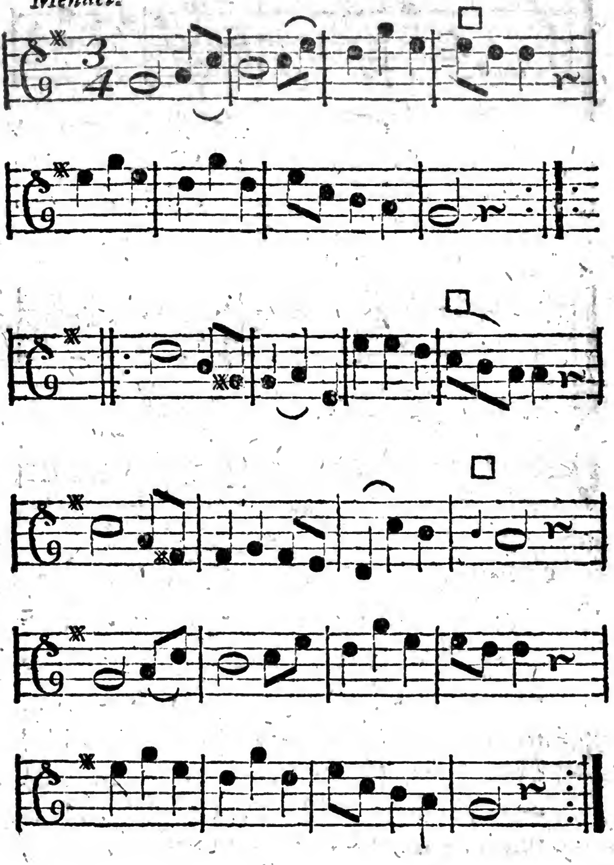




oder es wird

2) in dem erſten Satze eine durchgehende Ausweichung gemacht, und in dieſem Falle richtet ſich der Abſatz dieſes melodiſchen Theils nach der Tonart, in welche die Modulation geführt wird; der zweyte Satz aber wird nach der im 31ſten §. angezeigten Maxime mit dem Quintabſatze geſchloſſen, weil der Hauptſatz, oder der ganze erſte Periode nach dieſem Satze wieder in der Haupttonart wiederholt wird; z. B.

Menuet.



§. 43.

Mehr Mannigfaltigkeit der Modulation bekömmt aber das Tonſtück in dem vorhin angezeigten erſten Falle, wenn nemlich dieſe beyden erſten

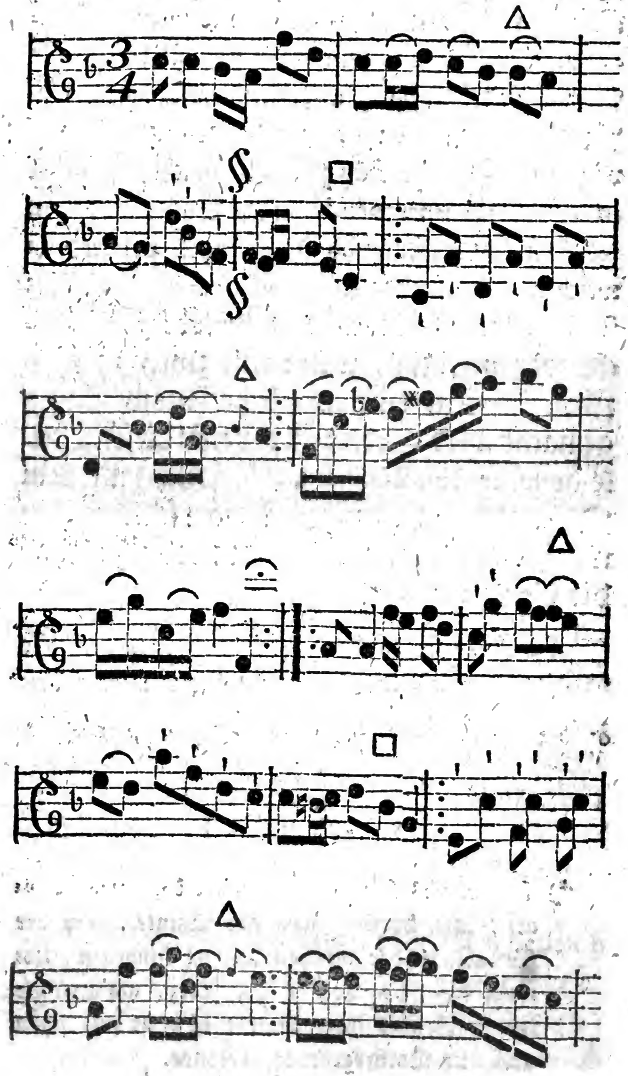
ſten

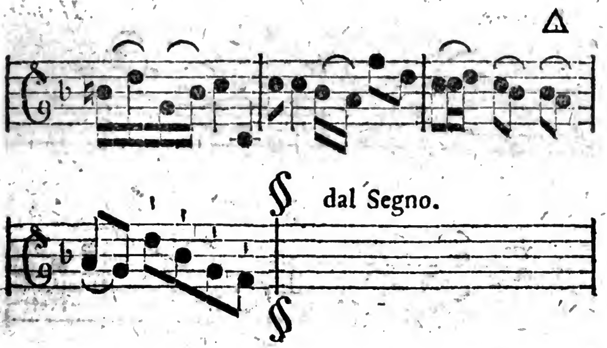
ſten melodiſchen Theile der zweyten Repriſe eine förmliche Ausweichung in die nächſtverwandte Tonart machen. In dieſem Falle ſchließt der zweyte Satz mit der Cadenz in derjenigen Tonart, wohin die Modulation geleitet worden iſt, *) der vorhergehende erſte Satz hingegen macht, wenn er in der Form eines vollſtändigen Satzes erſcheint, jederzeit den Quintabſatz in derjenigen Tonart, in welcher der folgende zweyte Satz mit der Cadenz ſchließt; denn es iſt eine durchgehends gebräuchliche Maxime, daß, **wenn mit zwey melodiſchen Theilen eine förmliche Ausweichung gemacht wird, jederzeit der erſte dieſer Theile (wenn er ſeine Vollſtändigkeit erreicht) mit dem Quintabſatze derjenigen Tonart ſchließt, in welcher der folgende zweyte melodiſche Theil die Cadenz macht.**

Nach dieſer Cadenz wird entweder der erſte Periode ſogleich in der Haupttonart wiederholt; z. E.

*) Daß dieſes bey der Grundlage der harten Tonart, die harte Tonart der Quinte, bey der Grundlage der weichen Tonart hingegen, ſowohl die harte Tonart ihrer Terz, als auch die weiche Tonart ihrer Quinte iſt, iſt uns ſchon aus dem Vorhergehenden bekannt.

Polonaiſe. *Scheinpflug.*





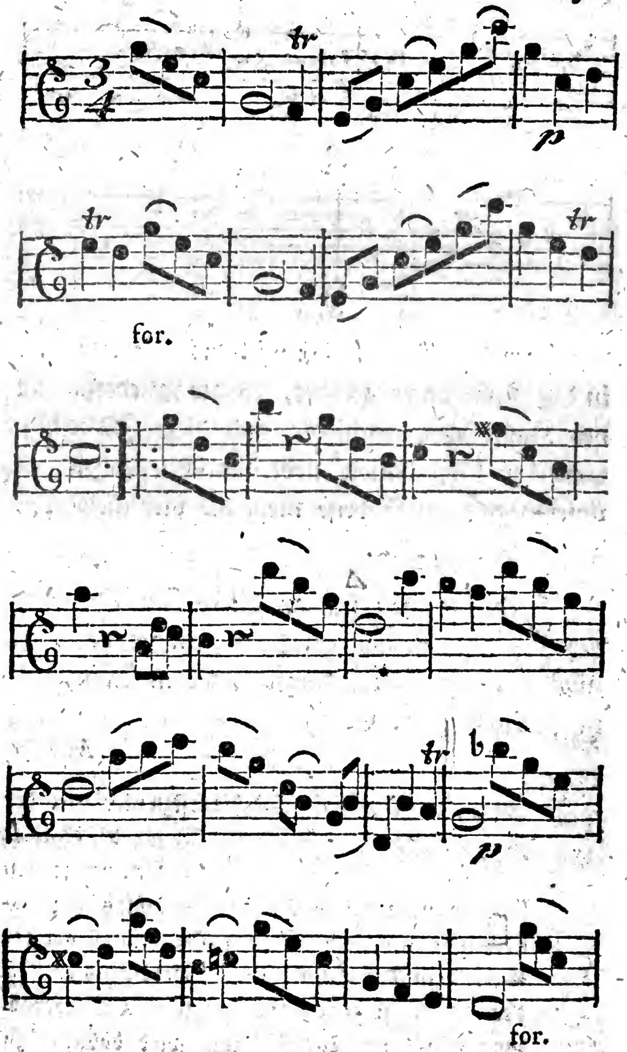
oder die Modulation wird erſt wieder zurück in die Haupttonart geleitet, ehe die Wiederholung des Hauptſatzes geſchieht; und dieſe Zurückführung der Modulation giebt nun Gelegenheit, in unſerer zweyten Repriſe mehr als vier melodiſche Theile zu verbinden.

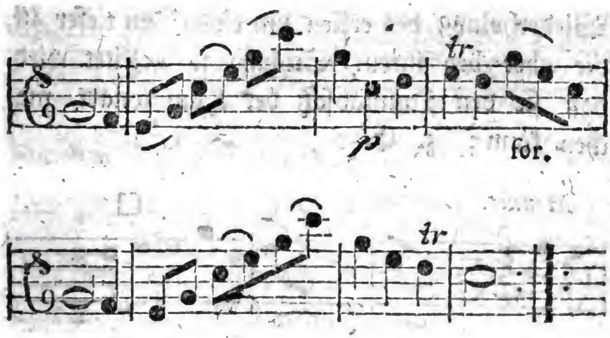
Bedienet man ſich zu dieſer Zurückführung der Modulation nur eines einzigen Satzes, ſo muß er nach §. 31. jederzeit mit dem Quintabſatze ſchließen; z. E. *)

Menuet.

*) In dieſem Beyſpiele ſind die erſten vier Tacte der zweyten Repriſe nicht als ein für ſich beſtehender vollſtändiger Satz eingekleidet, ſondern ſchlieſſen ſich unmittelbar an den Schlußſatz an; daher fällt in dieſem Falle der Quintabſatz vor der Cadenz in der Quinte weg. Uebrigens enthält der darauf folgende Schlußſatz eine Wiederholung von zwey Tacten, und wird dadurch zu ſechs Tacten ausgedehnt.

Menuet. *Haydn.*



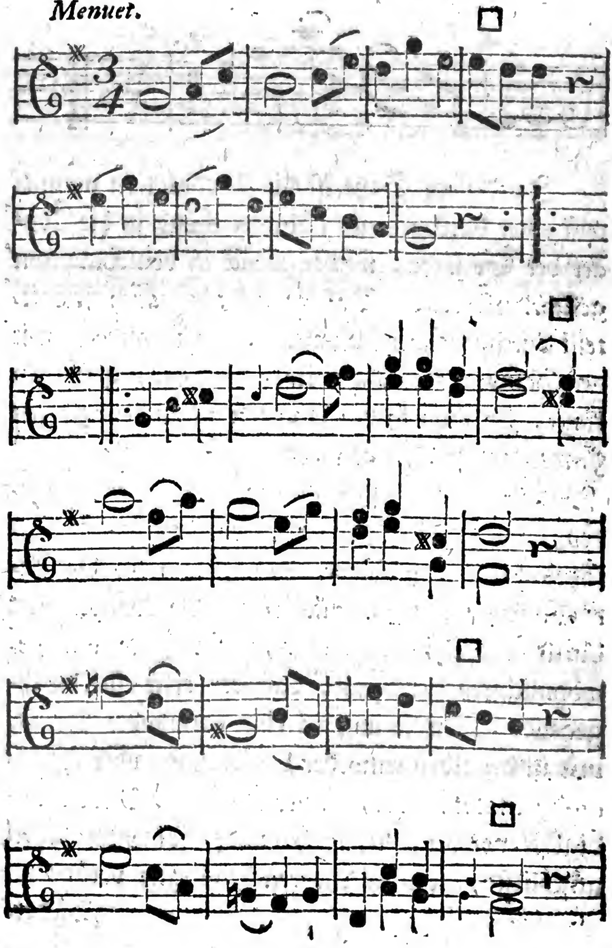


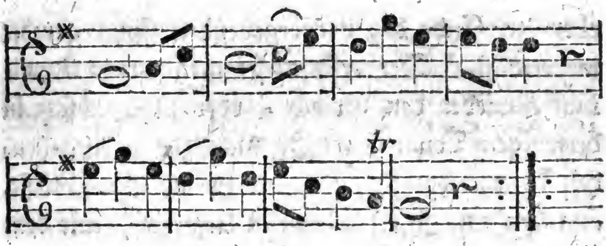
In dieſem Satze iſt die Modulation vermittelſt einer durchgehenden Ausweichung in die Tonart der Secunde, wieder zurück in den Hauptton geführt worden. Daß dieſes aber auch vermittelſt durchgehender Ausweichungen in andere, mit der Haupttonart nahe verwandte Töne, geſchehen kann, iſt ſchon in der Anmerkung zu dem 31ſten §. weitläuftig gezeigt worden.

Bedient man ſich aber zwiſchen der Quintcadenz und zwiſchen der Wiederholung des Hauptſatzes zwey melodiſcher Theile, ſo wird die Zurückführung der Modulation in die Haupttonart durch beyde bewerkſtelligt, und zwar am gewöhnlichſten dergeſtalt, daß der erſte eine durchgehende Ausweichung in eine verwandte Tonart, und in derſelben entweder den Grund- oder Quintabſatz macht, oder, in der Form der Unvollſtändigkeit vorgetragen, ſich an den folgenden Theil anſchließt, welcher mehrentheils eine veränderte Wieder-

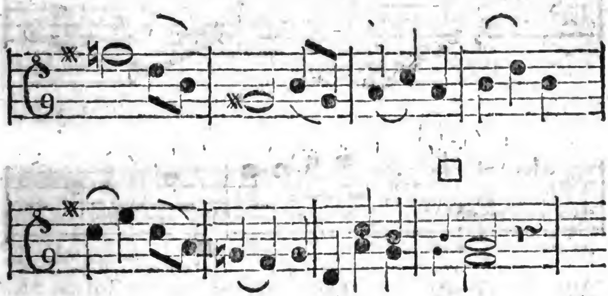
Wiederholung des erſten um einen Ton tiefer iſt, die aber bey ihrem Schluſſe ſo geleitet wird, daß ſie den Quintabſatz der Haupttonart machen kann; z. E.

Menuet.





oder den erſten dieſer beyden Zwiſchenſätze in der Form der Unvollſtändigkeit vorgetragen; z. B.



etc.

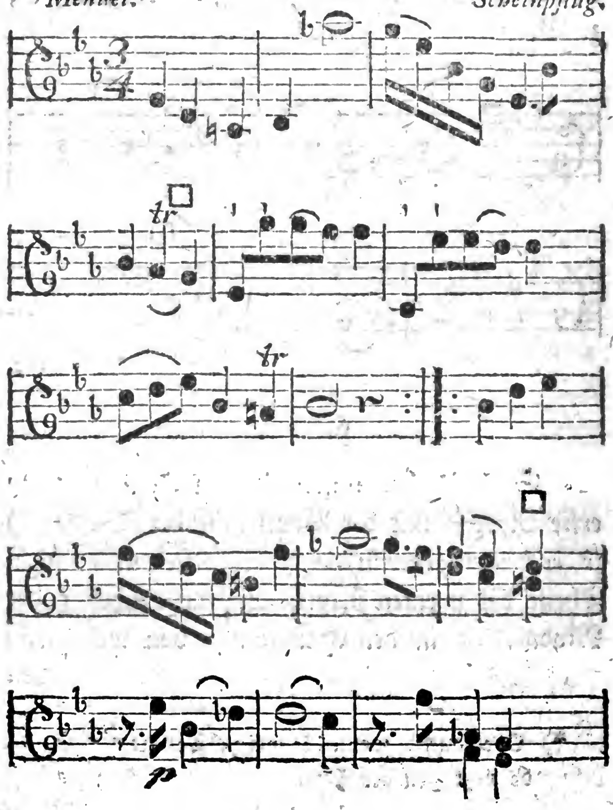
§. 44.

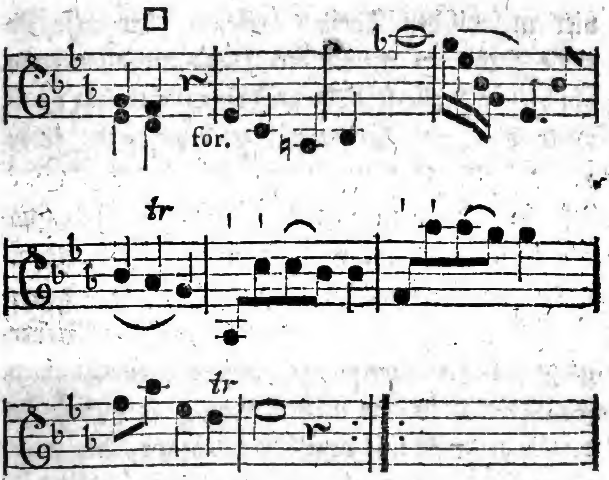
Schließt bey unſern kleinen Tonſtücken die erſte Repriſe mit der Cadenz in der Quinte, *) ſo enthalten alsdenn die beyden erſten melodiſchen Theile der zweyten Repriſe die Zurückführung der Modulation in den Hauptton, von welcher ſo eben

*) Oder auch, wenn die weiche Tonart zum Grunde liegt, in der Terz.

eben zu Ende des vorhergehenden §phs geredet worden iſt. Der erſte dieſer melodiſchen Theile macht wieder den Grund= oder Quintabſatz in derjenigen Tonart, welche man zur durchgehenden Ausweichung wählt; der zweyte aber ſchließt, aus den uns ſchon bekannten Urſachen, mit dem Quintabſatze des Haupttones; z. B.

Menuet. *Scheinſchluß.*



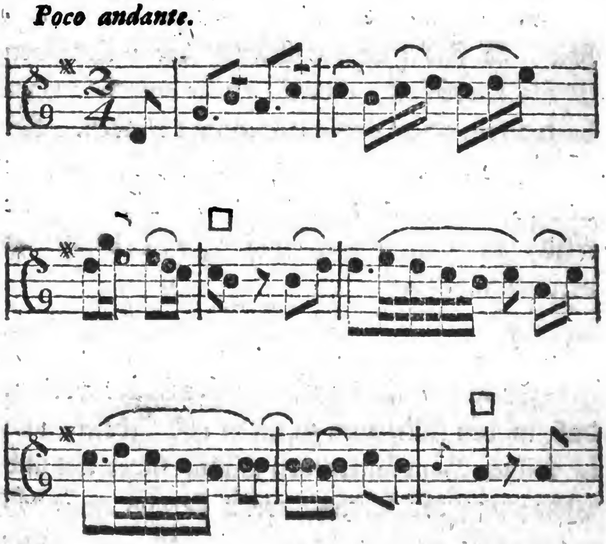


Wenn in dieſem Falle die zweyte Repriſe der kleinen Tonſtücke mehr als ſechzehen Tacte enthält, ſo ſind entweder Glieder der melodiſchen Theile wiederholt, oder die Sätze nach Maasgabe des folgenden Kapitels erweitert worden. In der Folge dieſes Abſchnittes ſoll aber auch gezeigt werden, wie dieſer zweyte Periode eingerichtet wird, wenn mehr melodiſche Theile in demſelben verbunden werden.

§. 45.

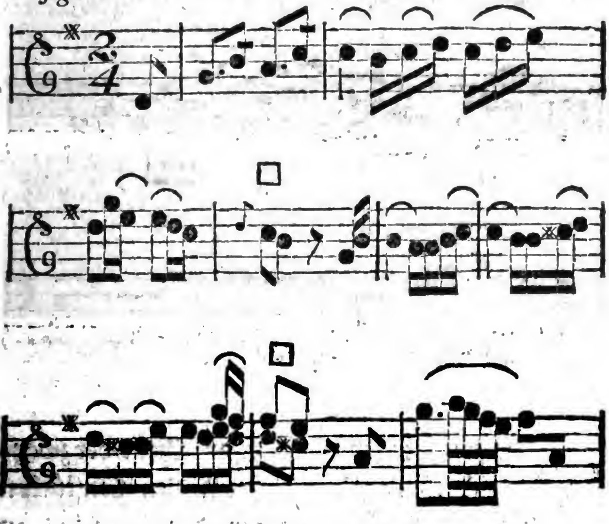
Es iſt oben in dem 40ſten §. erinnert worden, daß in den Melodien zu Oden und Liedern, und in kleinen Handſtücken von willkührlicher Art und Bewegung des Tactes, wenn ſie aus mehr als

vier melodiſchen Theilen beſtehen, der erſte Periode auch drey melodiſche Theile enthalten kann. In dieſem Falle ſchließt der dritte melodiſche Theil, wenn die harte Tonart zum Grunde liegt, jederzeit mit der Cadenz in der Tonart der Quinte. Die beyden erſten melodiſchen Theile können dabey in Anſehung der Interpunction verſchiedentlich eingerichtet werden; es kömmt dabey hauptſächlich darauf an, in welchem Satze der Uebergang in die Tonart der Quinte gemacht wird. Geſchieht es in dem dritten Satze, ſo ſchließt jederzeit der erſte mit dem Grundabſatze, der zweyte aber mit dem Quintabſatze; z. E.



Wird aber die Modulation ſchon in dem zweyten Satze in die Quinte geleitet, ſo ſchließt dieſer zweyte Satz, nach Anleitung des 43ſten §phs. jederzeit mit dem Quintabſatze in der Tonart der Quinte. Der erſte Satz kann alsdenn ſowohl mit dem Grundabſatze, wie bey fig. 1, als auch mit dem Quintabſatze, wie bey fig. 2. geſchloſſen werden.

fig. 1.



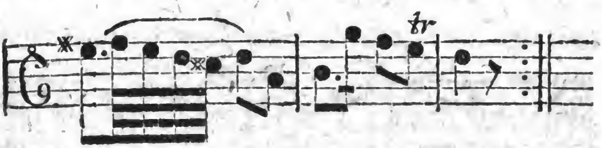
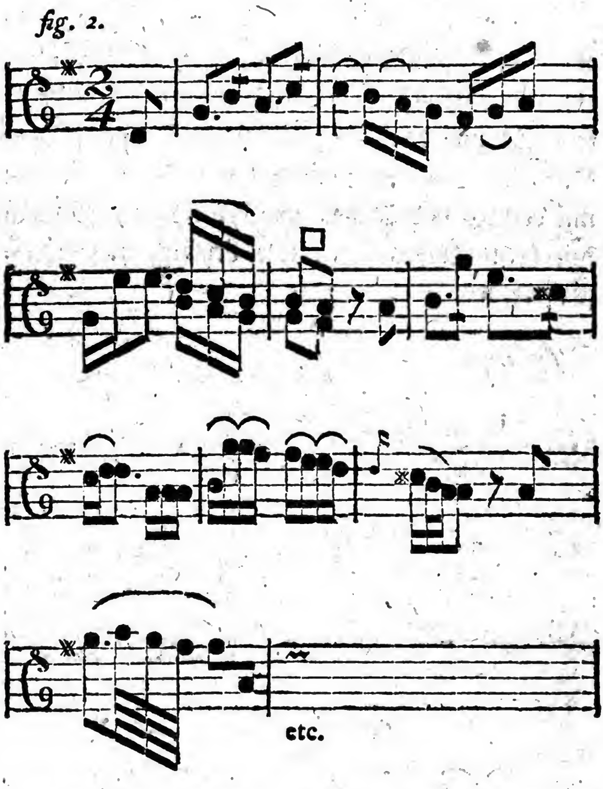


fig. 2.

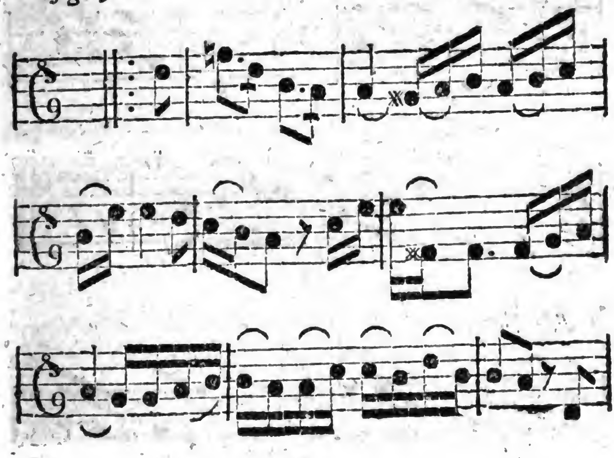


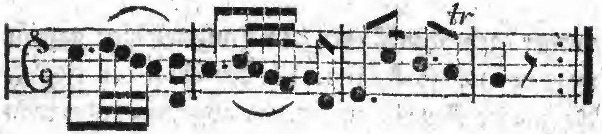
Die zwey erſten melodiſchen Theile der zweyten Repriſe können bey dieſen kleinen Tonſtücken entweder eben ſo eingerichtet werden, wie in dem

vorher gehenden §. bey den Tanzmelodien gezeigt worden iſt; ſo kann z. B. der Satz bey fig. 3. die zweyte Repriſe zu fig. 1. abgeben; oder man kann auch mit dem Anfange der zweyten Repriſe den Hauptſatz erſt in der Tonart der Quinte vortragen, ehe man mit den Zwiſchenſätzen zurück in die Haupttonart modulirt; wie bey fig. 4.

Aus dieſen Beyſpielen ſiehet man zugleich, daß am Ende der zweyten Repriſe nicht alle drey melodiſche Theile des erſten Perioden wiederholt zu werden pflegen; ſondern daß man entweder, wie bey fig. 3. nur den Hauptſatz, oder den Schlußſatz; oder wie bey fig. 4, beyde zugleich wiederholt.

fig. 3.





Oder wenn ſtatt des Schlußſatzes der Hauptſatz wiederholt wird;

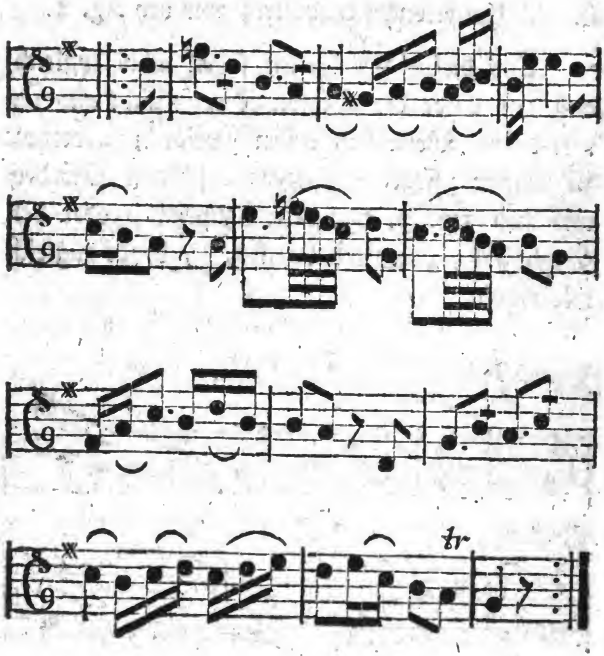
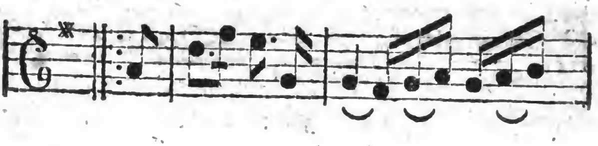
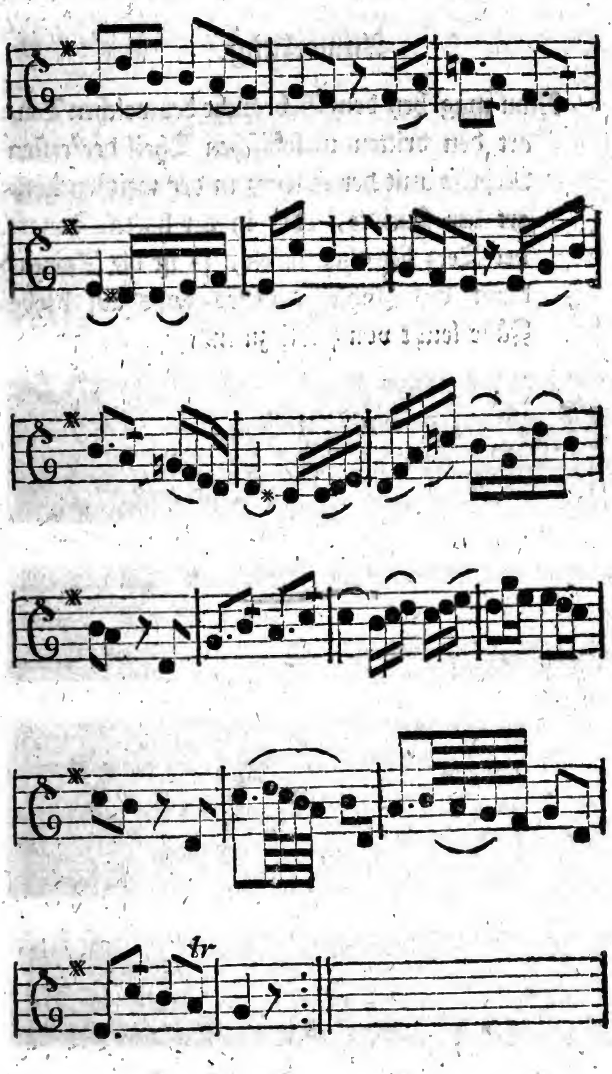


fig. 4.





Anmerkung.

Man mag bey dem Gebrauche der weichen Tonart den dritten melodiſchen Theil der erſten Repriſe mit der Cadenz in der weichen Tonart der Quinte, oder in der harten Tonart der Terz ſchlieſſen laſſen, ſo iſt die Anwendung des Inhaltes dieſes §phs auf beyde Fälle leicht von ſelbſt zu machen.

Drittes Kapitel.

Von dem Gebrauche der melodiſchen Verlängerungsmittel.

§. 46.

Die Hülfsmittel, durch welche den Theilen der Melodie ein größerer Umfang gegeben werden kann, ſind uns ſchon aus dem Inhalte des dritten Abſchnittes des zweyten Theils bekannt, es bleibt uns daher in dieſem Kapitel nur noch übrig, die Anwendung derſelben kennen zu lernen. Dieſes ſoll, wegen der Verſchiedenheit dieſer Hülfsmittel, in verſchiedenen Uebungen geſchehen.

Erſte Uebung,

in welcher die Melodie vermittelſt der Wiederholung verlängert wird.

§. 47.

Die unmittelbare Wiederholung eines melodiſchen Theils, oder eines Gliedes deſſelben, iſt unſtreitig dasjenige Verlängerungsmittel der Melodie, deſſen man ſich unter allen am öfterſten

 bedient.

bedient. Ehe ich aber weiter gehe, und zeige, wie man ſich dieſes Hülſsmittels zu bedienen pflegt, muß ich zuvor bemerken, daß ſchon in einem engen Satze ſelbſt eine Wiederholung enthalten ſeyn kann. So wird z. B. in dem Satze bey fig. 1. der erſte Tact wiederholt, und bey fig. 2. befindet ſich eine Wiederholung zweyer Tacte;

fig. 1.

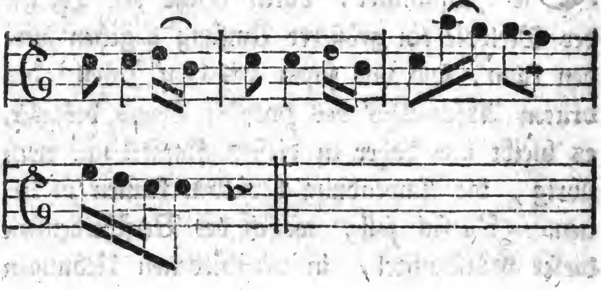
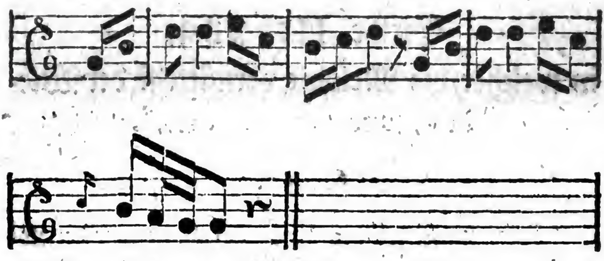


fig. 2.



Von ſolchen Wiederholungen, die zur Vollſtändigkeit eines Satzes gehören, und die ihren

Grund

Grund in der innern Einrichtung des Satzes haben, iſt hier die Rede eben ſo wenig, als von der Wiederholung ganzer Perioden. Wir haben es hier mit der Wiederholung der Glieder ſolcher Sätze zu thun, die an ſich ſelbſt ſchon vollſtändig ſind.

Anmerkung.

In dieſem Kapitel betrachten wir die Wiederholung der melodiſchen Theile, ohne Hinſicht auf ihre äſthetiſchen Urſachen und Würkungen, blos als ein mechaniſches Hülfsmittel zur Verlängerung der Melodie. Allein der angehende Tonſetzer, wenn er ſich dieſes Mittels bey ſeinen Ausarbeitungen bedient, darf dabey nicht außer Acht laſſen, daß ein melodiſcher Theil, welcher der Wiederholung würdig ſeyn ſoll, entweder ſchon einen hohen Grad der Darſtellung der auszudrückenden Empfindung enthalten, oder daß man demſelben bey der Wiederholung neuen Stoff zum Ausdrucke der Empfindung zu geben ſuchen muß. Das leztere kann durch verſchiedene Hülfsmittel geſchehen; und zwar

1) durch Vermehrung oder Verminderung der Stärke des Tones bey dem Vortrage des wiederholten Theils,

2) durch Veränderung der Figuren, womit die melodiſchen Hauptnoten ausgeſchmükt ſind,

3) durch eine neue Wendung in den begleitenden Stimmen,

4) durch Vermehrung oder Verminderung der begleitenden Inſtrumente, und

5) durch die Verbindung mehrerer dieſer einzelnen Hülfsmittel.

Wenn, und wo jedes dieſer Hülfsmittel entweder einzeln, oder in Verbindung mit den übrigen gebraucht werden muß, läßt ſich nicht allgemein beſtimmen, ſondern man muß den vortheilhafteſten Gebrauch derſelben den Meiſtern der Kunſt durch fleißiges Studium ihrer Werke abzulernen ſuchen.

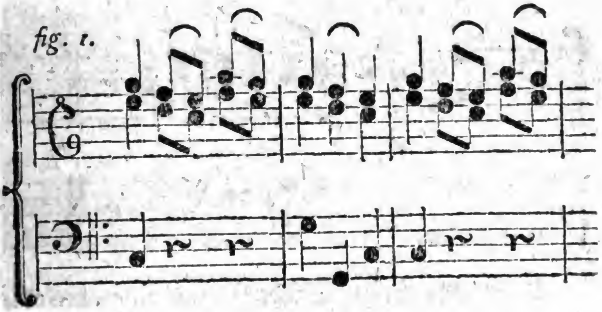
§. 48.

Die Verlängerung der Melodie geſchieht, entweder durch die Wiederholung ganzer vollſtändiger Säze, oder es wird nur ein Theil eines vollſtändigen Sazes wiederholt.

Dieſe Wiederholung eines melodiſchen Theils oder eines Gliedes deſſelben geſchieht entweder auf der nemlichen dabey zum Grunde liegenden Harmonie, oder ſie wird vermittelſt ſolcher Töne gemacht, die eine andere harmoniſche Grundlage erfordern. Wird ſie auf der nemlichen harmoniſchen

ſchen Grundlage gemacht, ſo geſchieht es entweder dergeſtalt, daß die Melodie vermittelſt eben derſelben melodiſchen Haupttöne (es ſey nun mit, oder ohne Veränderung der Nebennoten) vorgetragen wird, wie z. B. bey fig. 1; oder die Oberſtimme wird mit der wirklich dabey vorhandenen, oder auch nur dabey vorausgeſezten Mittelſtimme verwechſelt, wie bey fig. 2.

fig. 1.



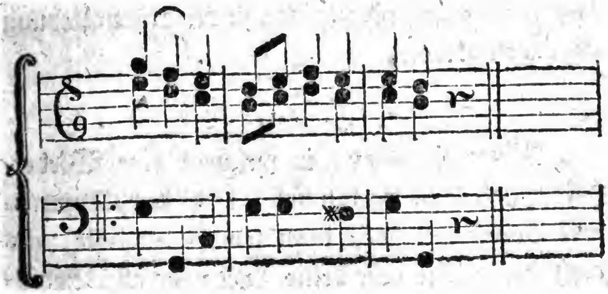
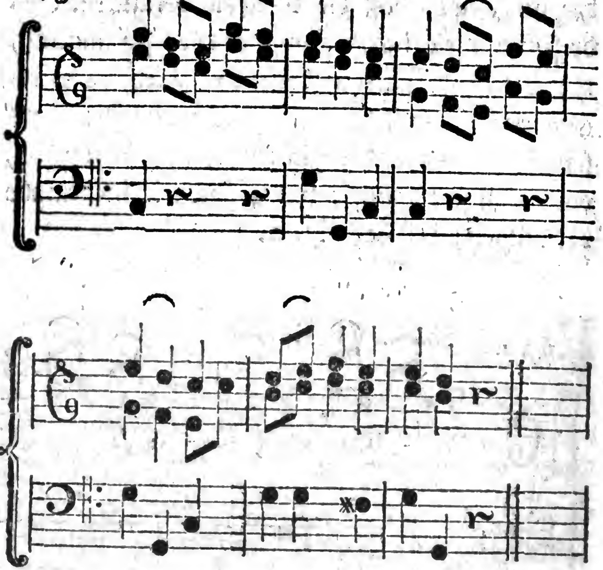


fig. 2.



Von derjenigen Wiederholung eines melodiſchen Theils, die eine andere harmoniſche Grundlage nothwendig macht, ſoll in der dritten Uebung gehandelt werden.

§. 49.

Wenn ein Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden ſoll, keine unvollkommenen Einſchnitte hat, kann ſowohl der erſte, als auch der zweyte oder dritte Tact ohne alle Bedingung wiederholt werden, wenn der Gang der Melodie am Ende desjenigen Tactes, welcher wieder-

holt

holt werden ſoll, ſo beſchaffen iſt, daß die Wiederholung ohne melodiſchen und harmoniſchen Uebelſtand ſtatt finden kann; z. bey fig. 1, 2 und 3.

fig. 1.

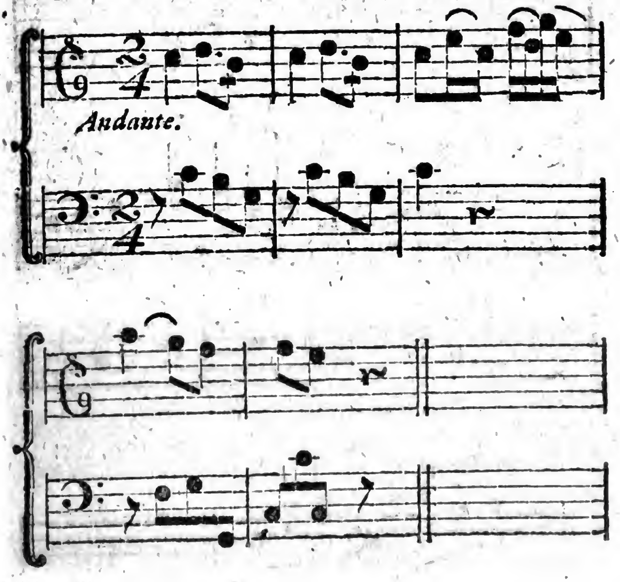
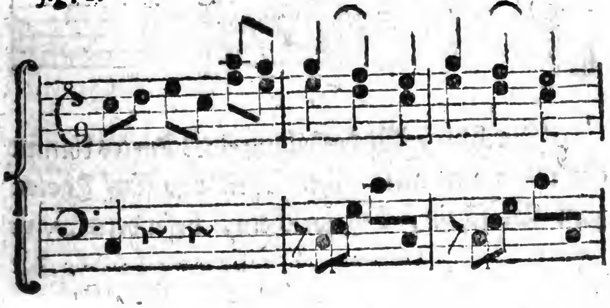


fig. 2.



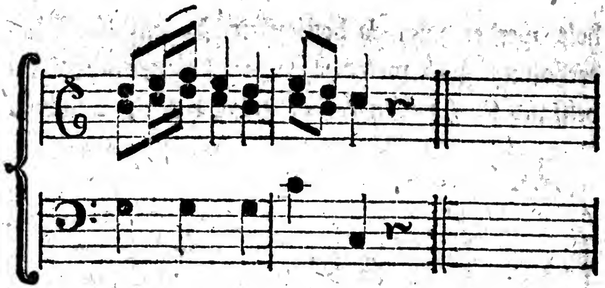
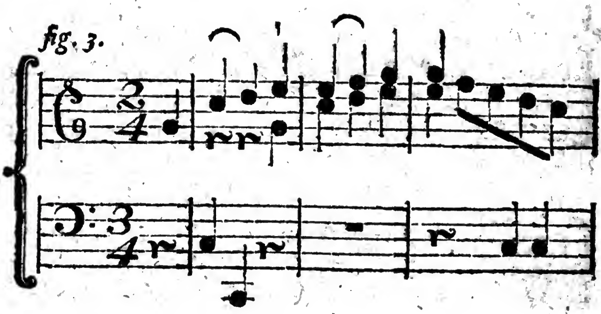
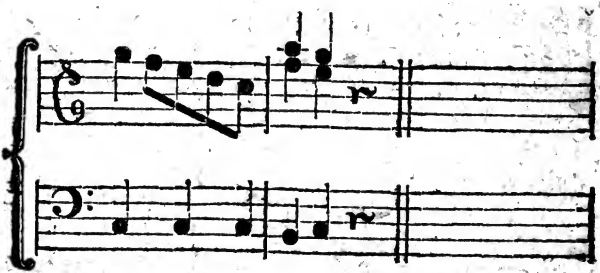


fig. 3.





Durch dieſe Wiederholung eines Tactes kömmt ein ungerader melodiſcher Theil von fünf Tacten zum Vorſchein, bey welchem, beſonders wenn die

die Oberſtimmen dabey unter einander verkehrt werden, wie bey fig. 4, oder wenn der wiederholte Tact noch überdies variirt wird, wie bey fig. 5, die Fühlbarkeit der Wiederholung oft gänzlich verloren gehet.

fig. 4.

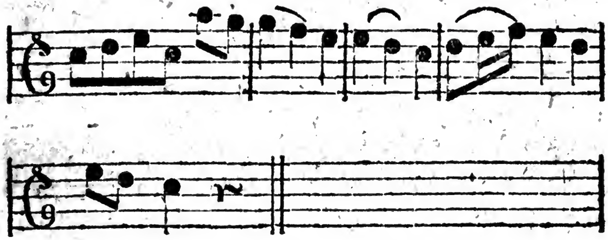
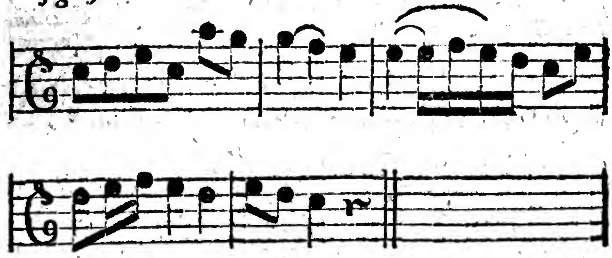


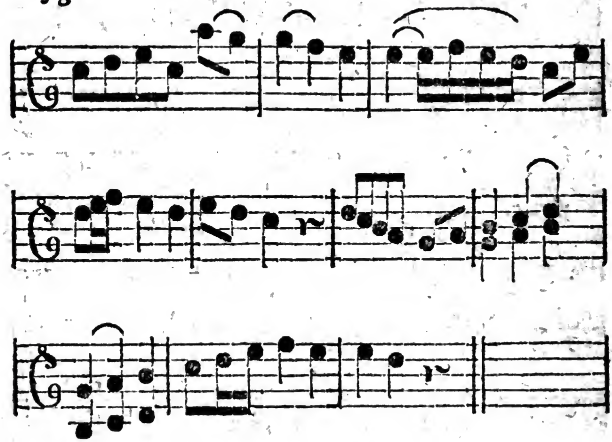
fig. 5.



Ein ſolcher Satz kann in Anſehung des Rythmus ſehr willkührlich behandelt werden; denn es iſt keine Regel vorhanden, die uns nöthigt, einem ſolchen Fünfer einen andern Satz von beſtimmter Tactzahl vorher gehen, oder nachfolgen zu laſſen.

Wird bey zwey melodiſchen Theilen, die in der nächſten Beziehung auf einander ſtehen, in dem erſten derſelben ein einziger Tact wiederholt, ſo kann zwar in dem zweyten dieſe Wiederholung ebenfalls ſtatt finden wie z. B. bey fig. 6, alsdenn ſtimmen beyde Sätze in Anſehung ihrer rythmiſchen Beſchaffenheit überein.

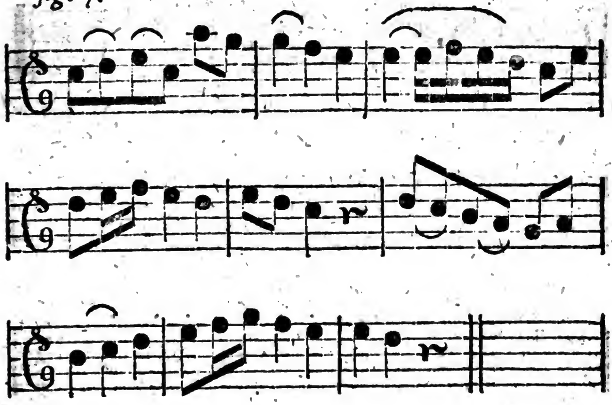
fig. 6.



Allein ſelten bedient man ſich dieſer Wiederholung im zweyten Satze. Weit öfterer läßt man den erſten Satz in ſeinem ungleichen rythmiſchen Verhältniſſe ganz allein ſtehen, und trägt den folgenden melodiſchen Theil ohne eine ſolche Wiederholung vor; z. E. fig. 7.

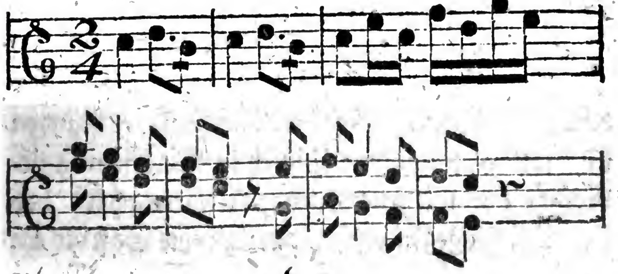
fig. 7.

fig. 7.



Zuweilen pflegt man auch nach einem ſolchen zu fünf Tacten ausgedehnten Satze das lezte Glied deſſelben zu wiederholen, wie bey fig. 8, oder an deſſen Stelle ein anderes, den Satz genauer beſtimmendes Glied beyzufügen, wie bey fig. 9, und hernach mit geradzähligen melodiſchen Theilen fortzufahren.

fig. 8.



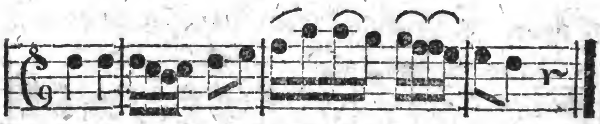
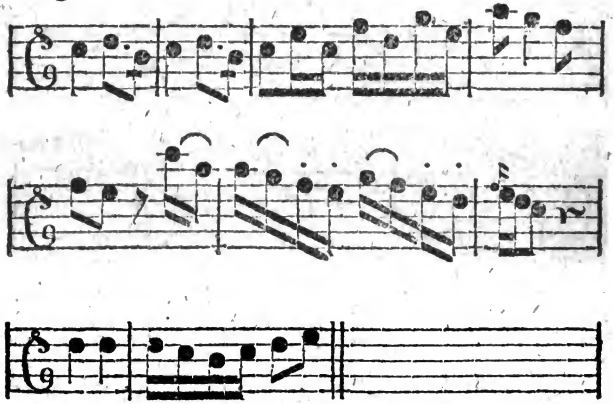


fig. 9.



etc.

Auf eben dieſe Art werden diejenigen Fünfer in Anſehung des Rythmus behandelt, die entweder vermittelſt der Ausdehnung zweyer Tacttheile zu zwey Tacten entſtehen, oder die durch Verbindung zweyer ungleichen Glieder zum Vorſchein kommen.

Bey fig. 10. findet man den Fünfer, der durch die Ausdehnung der Tacttheile entſtanden iſt, mit einem andern Fünfer in Verbindung gebracht, der mit jenem gleichen Urſprung hat; bey fig. 11. hingegen erſcheint der zweyte Satz als ein

Vierer

Vierer, weil von der Ausdehnung der Tacttheile in demſelben kein Gebrauch gemacht worden iſt.

fig. 10. *Andante.*

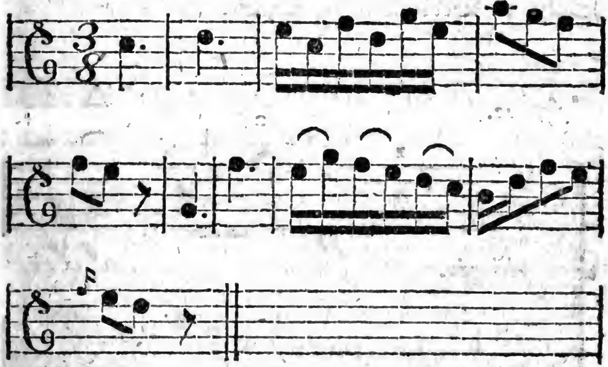
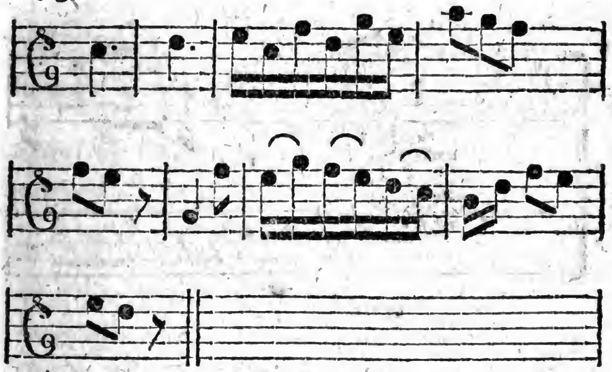


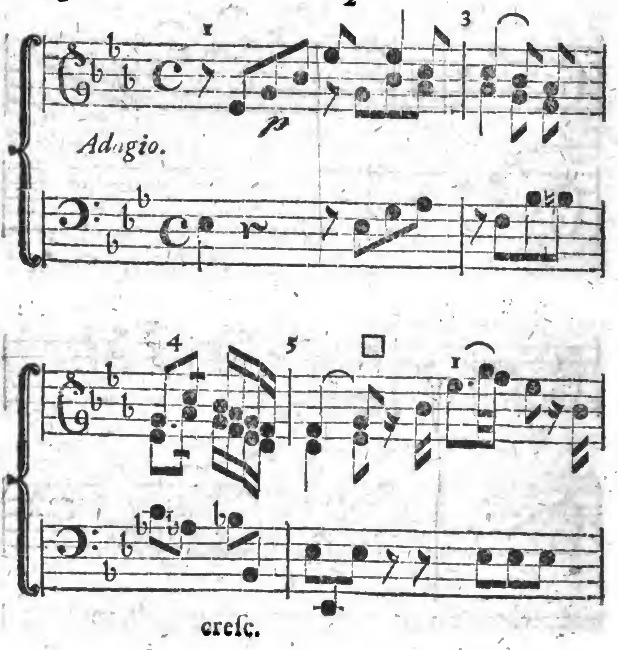
fig. 11.



In dem Beyſpiele bey fig. 12 folgt auf einen Fünfer, der aus der Zuſammenſetzung zweyer

ungleichen Glieder entſtanden iſt, ein anderer Fünfer von der nemlichen Beſchaffenheit; bey fig. 13 hingegen iſt dieſer, aus zwey ungleichen Gliedern zuſammen geſezte Fünfer mit einem geradzähligen Satze in Verbindung gebracht.

fig. 12.



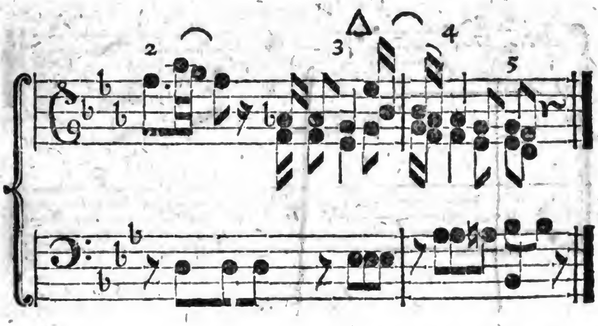
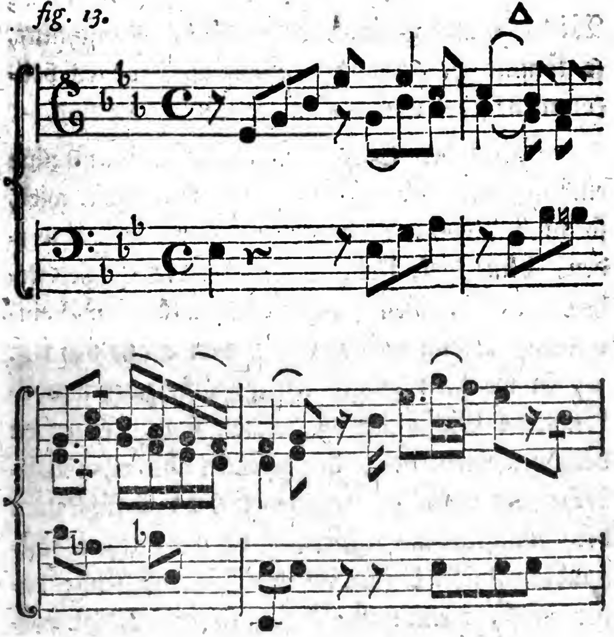
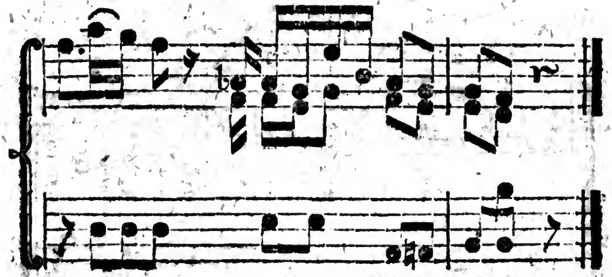


fig. 13.





§. 50.

Enthält aber der Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden ſoll, Einſchnitte, ſo kömmt es beſonders darauf an, ob es vollkommene oder unvollkommene Einſchnitte ſind.

Wenn der Satz unvollkommene Einſchnitte enthält, und der erſte derſelben wiederholt wird, ſo muß alsdenn auch der zweyte wiederholt werden, denn dieſe kleinſten Glieder des Satzes ſtehen gerne in einem gleichen Verhältniſſe mit einander. Wenn man z. B. in dem Satze bey fig. 1, in welchem in der erſten Hälfte zwey unvollkommene Einſchnitte vorhanden ſind, den erſten derſelben wiederholt, den zweyten aber ohne Wiederholung vorträgt, wie bey fig. 2; ſo fühlt man die unangenehme Würkung der ungleichen Behandlung dieſer kleinen Glieder ſehr auffallend; daher muß, wenn unſer Gefühl nicht beleidigt werden ſoll, nothwendig das zweyte Glied ebenfalls wiederholt werden, wie z. E. bey fig. 3.

fig. 1.

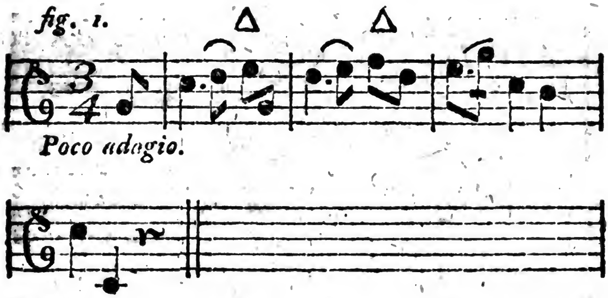
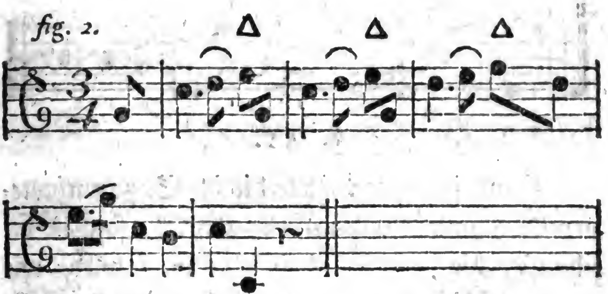
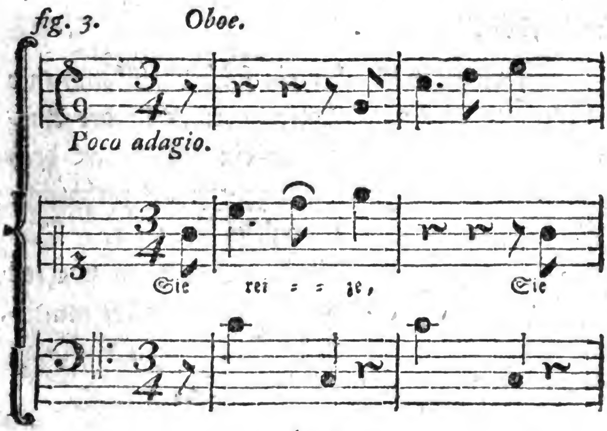


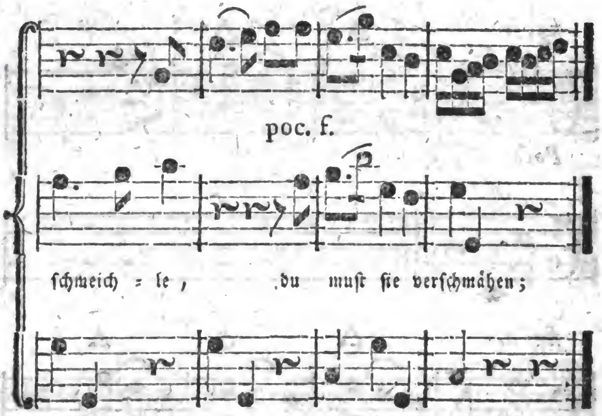
fig. 2.



ſchlecht.

fig. 3.





§. 51.

Sind im Gegentheile die im Satze enthaltenen Einſchnitte vollkommene, daß iſt, ſolche Einſchnitte, die zwey Tacte einnehmen, ſo wird, wie wir ſogleich in der Folge ſehen werden, im Falle einer Wiederholung, gewöhnlich das ganze Glied wiederholt.

Zuweilen wird aber ein ſolcher vollkommener Einſchnitt von zwey Tacten vermittelſt der Ausdehnung der Tacttheile in ein Glied von drey Tacten verwandelt, und dadurch das rythmiſche Verhältniß der Theile ungleich gemacht. Dieſes kann ſowohl im erſten, als auch im zweyten Gliede geſchehen, ohne daß deswegen der unmittelbar darauf folgende melodiſche Theil in Anſehung ſeines Umfanges eingeſchränkt wird.

In

In den beyden Sätzen bey fig. 1, die aus geradzähligen Gliedern beſtehen, kann daher entweder das erſte Glied des erſten Satzes ausgedehnt werden, wie z. E. bey fig. 2; oder die Ausdehnung kann in dem zweyten Gliede deſſelben enthalten ſeyn, wie bey fig. 3; und in beyden Fällen kann der zweyte, aus vier Tacten beſtehende Theil eben ſo gut darauf folgen, als er vorher, ehe ein Glied des erſten Satzes ausgedehnet wurde, folgen konnte.

fig. 1.

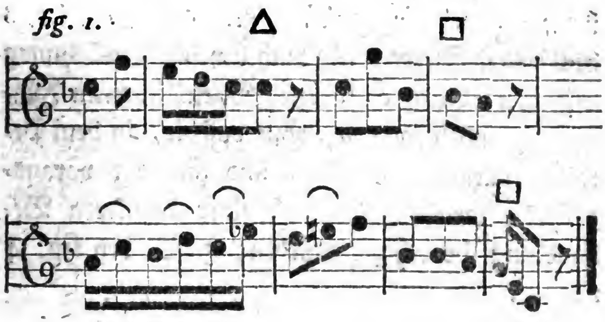


fig. 2.

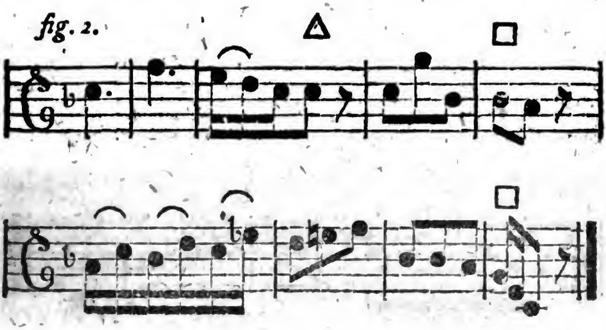
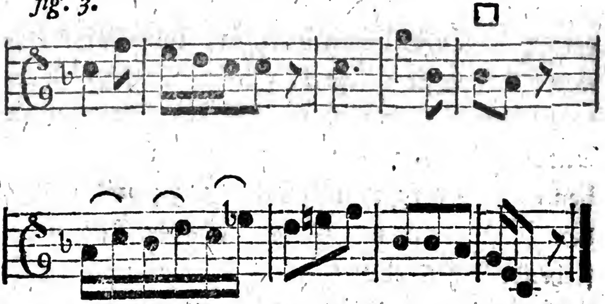


fig. 3.

fig. 3.



Selbſt der zweyte dieſer melodiſchen Theile kann, ſowohl ohne Ausdehnung eines Gliedes des erſten Satzes, als auch bey der Ausdehnung deſſelben, durch eben dieſes Mittel in einen Fünfer verwandelt werden, ohne daß die, in dem Perioden darauf folgenden, und hier nur vorausgeſezten melodiſchen Theile einer beſondern Behandlung benöthiget würden; z. E. bey fig. 4 und 5.

fig. 4.

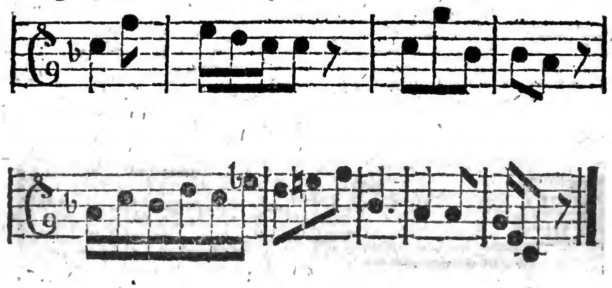
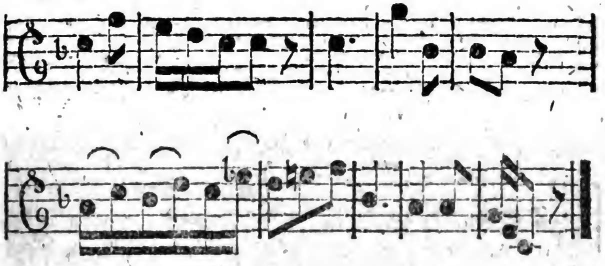


fig. 5.

fig. 5.



Noch gewöhnlicher iſt in Praxi, beſoders bey Inſtrumentalſtücken, der Fall, daß man das zweyte Glied des Satzes ebenfalls erweitert, wenn das vorhergehende erſte Glied erweitert worden iſt, wie z. B. bey fig. 6.

Zuweilen pflegt man ſogar mit der Erweiterung der Glieder auch noch in dem folgenden Satze fortzufahren, ehe man den Perioden wieder mit geradzähligen Theilen fortgeſezt; z. E. bey fig. 7.

fig. 6.

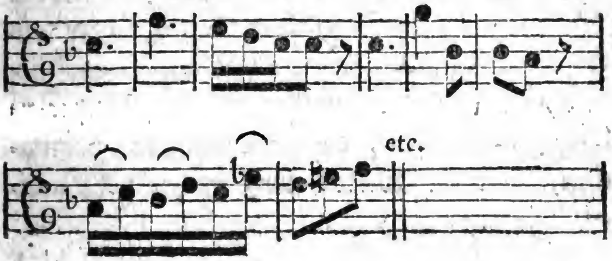
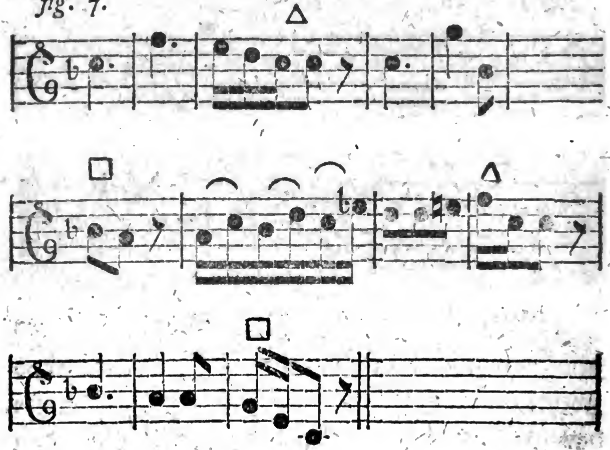


fig. 7.

fig. 7.



Auf eben dieſe Art werden auch diejenigen Glieder von drey Tacten in Anſehung des Rythmus behandelt, die nicht aus der Ausdehnung der Tacttheile entſtehen, ſondern urſprüngliche unvollſtändige Theile von drey Tacten ſind.

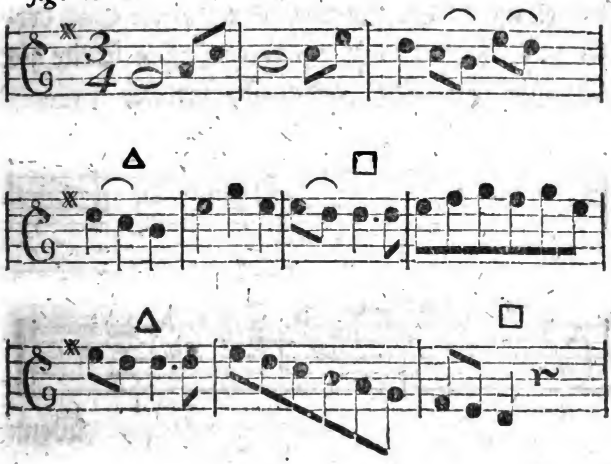
§. 52.

Weit öfterer, als die bisher beſchriebene Wiederholung eines einzigen Tactes, oder als die Ausdehnung der Tacttheile zu ungeraden Gliedern, bedient man ſich entweder der Wiederholung zweyer Tacte, die einen Einſchnitt ausmachen, oder der Wiederholung ganzer vollſtändiger Sätze.

Ein

Ein vollkommener Einſchnitt kann jederzeit, ohne Rückſicht auf die Einſchnitte der übrigen melodiſchen Theile des Perioden, ſowohl mit, als auch ohne Variation wiederholt werden, das heißt, die Wiederholung eines ſolchen vollkommenen Einſchnittes kann geſchehen, ohne daß dadurch in einem andern Satze des Perioden ebenfalls eine Wiederholung nothwendig gemacht würde. So kann z. B. in dem folgenden Perioden, in welchem der vollkommene Einſchnitt des zweyten melodiſchen Theils wiederholt worden iſt, auch eine Wiederholung in dem dritten melodiſchen Theile ſtatt finden, wie bey fig. 1; ſie kann aber auch im dritten Satze wegfallen, und dieſer melodiſche Theil kann ſo, wie bey fig. 2, ohne Wiederholung vorgetragen werden.

fig. 1.



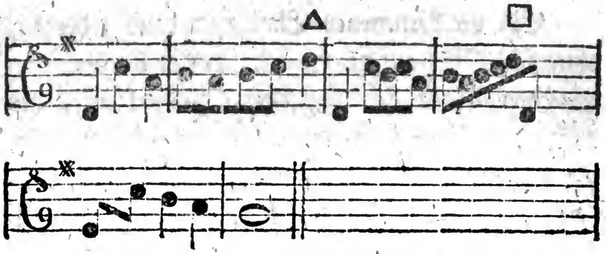
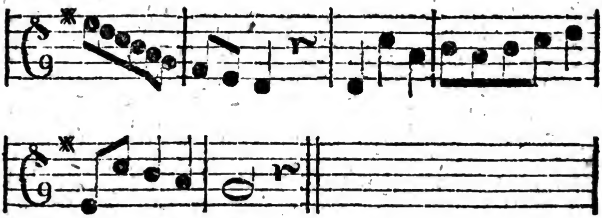
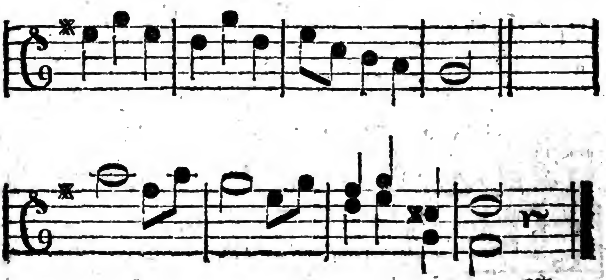


fig. 2.



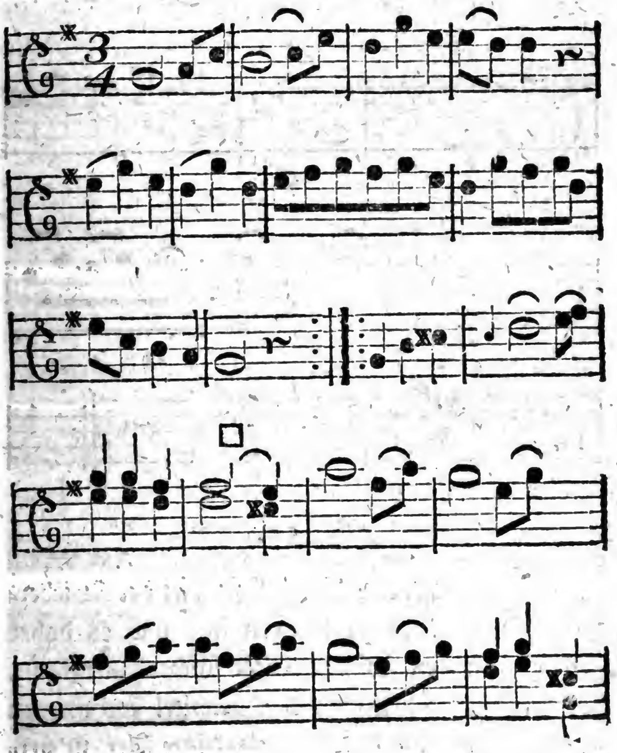
Dieſe Wiederholung zweyer Tacte kömmt auch in ſolchen Sätzen vor, in welchen der Einſchnitt ſehr unmerklich iſt. Von dieſer Beſchaffenheit iſt z. B. der zweyte und vierte Satz derjenigen Menuet, die auf der 142ſten Seite als Beyſpiel eingerückt worden iſt, nemlich

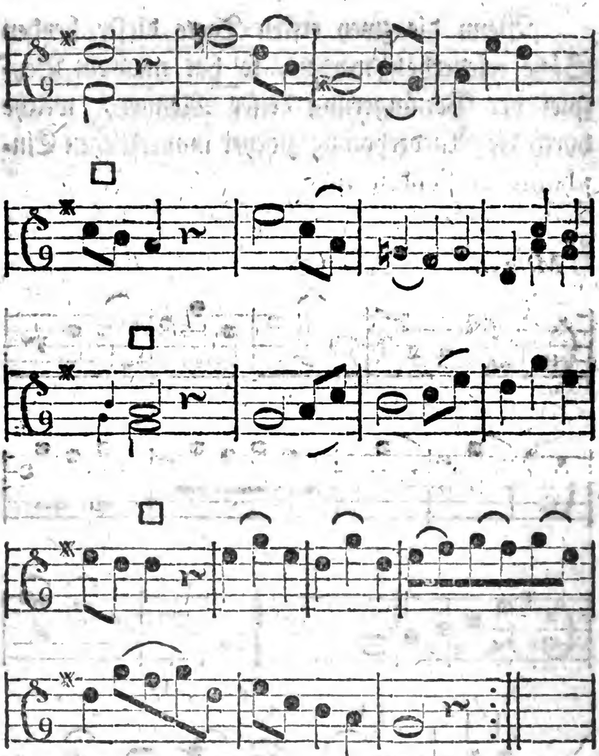


Wenn

Wenn die zwey erſten Tacte dieſer beyden Sätze wiederholt werden, ſo hat man ein Beyſpiel der Verlängerung dieſer Menuet, welche durch die Wiederholung zweyer unmerklichen Einſchnitte entſtanden iſt.

Menuet.





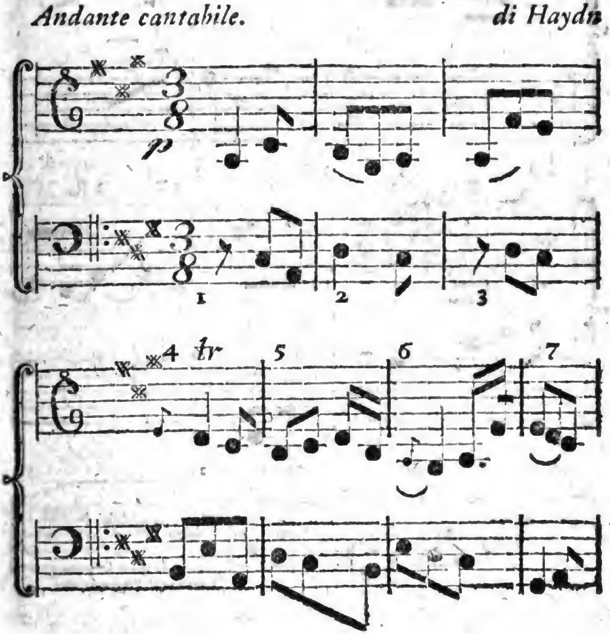
§. 53.

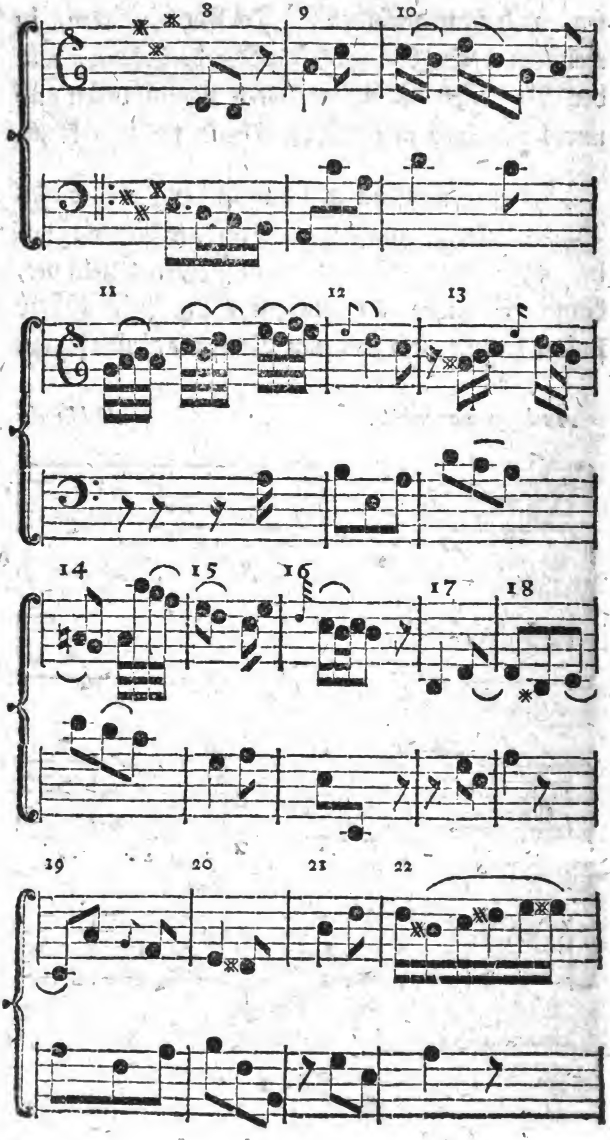
Weil die Anwendung dieſer Art der Wiederholung ſehr leicht zu machen iſt, und es daher dem angehenden Tonſetzer nicht ſchwer fallen kann, die in dem vorher gehenden Kapitel enthaltenen kleinen Tonſtücke auf die angezeigte Art zu verlängern, ſo will ich ihm dieſe Uebung ſelbſt überlaſ-

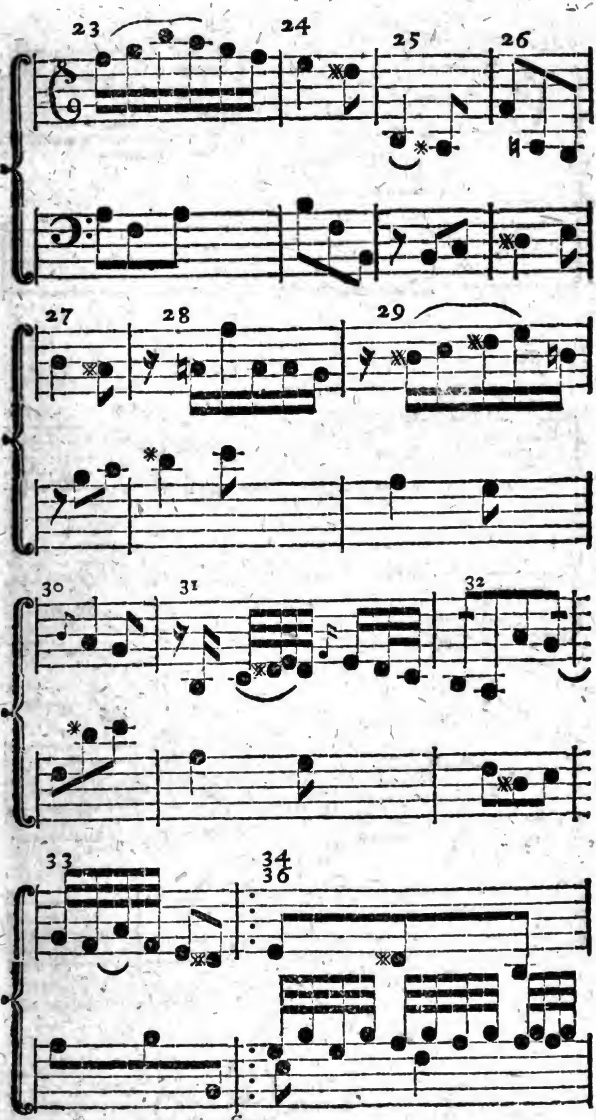
ſen,

ſen, und ſtatt derſelben ein Tonſtück einrücken, in welchem er den Gebrauch der Wiederholung, und der Variation der wiederholten vollſtändigen und unvollſtändigen melodiſchen Theile ſtudiren kann.

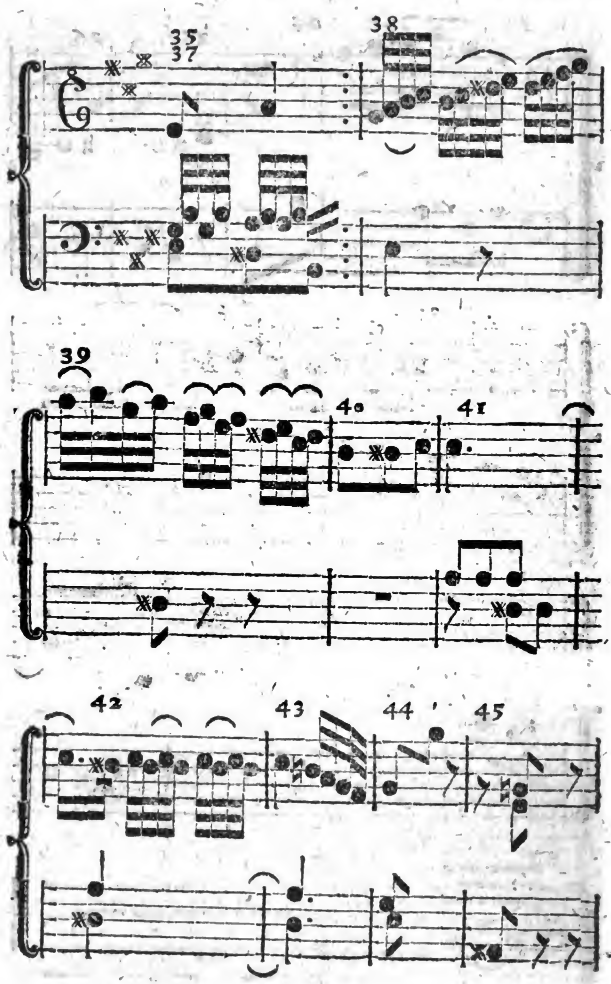
Dieſes Tonſtück ſoll uns in der Folge dieſes Abſchnittes mehrmals zum Beyſpiele dienen; daher findet man die Tacte mit Zahlen bezeichnet, damit wir alsdenn diejenigen Sätze deſto leichter finden können, die uns zum Beyſpiele dienen ſollen.

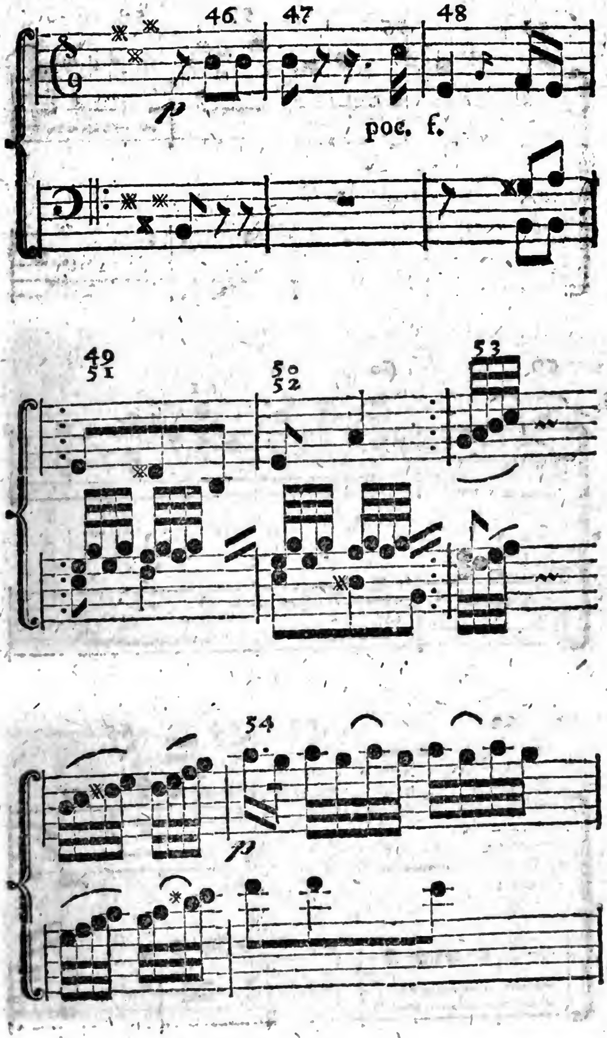


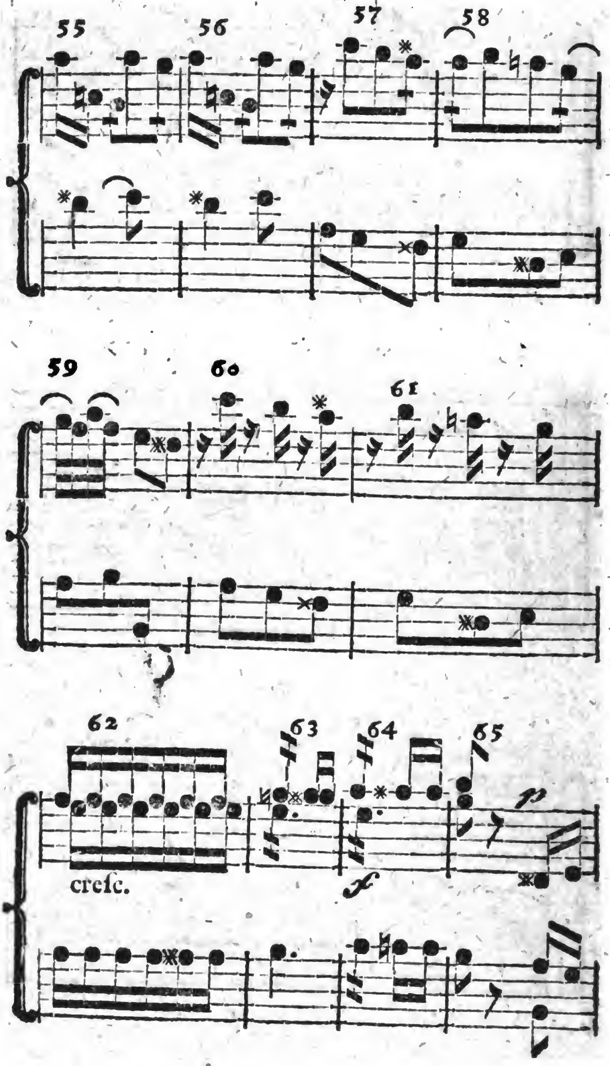

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

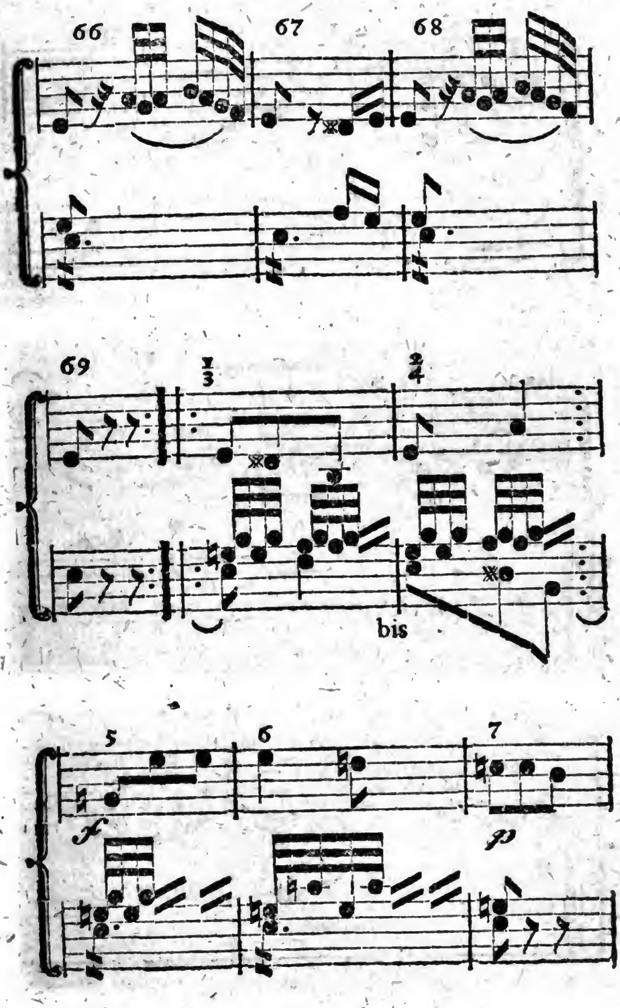


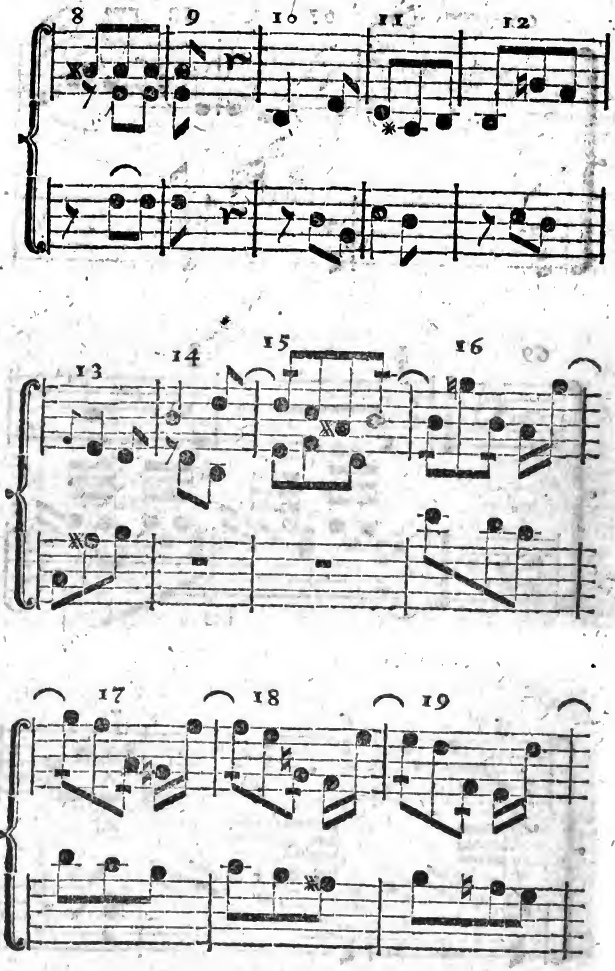
tor.

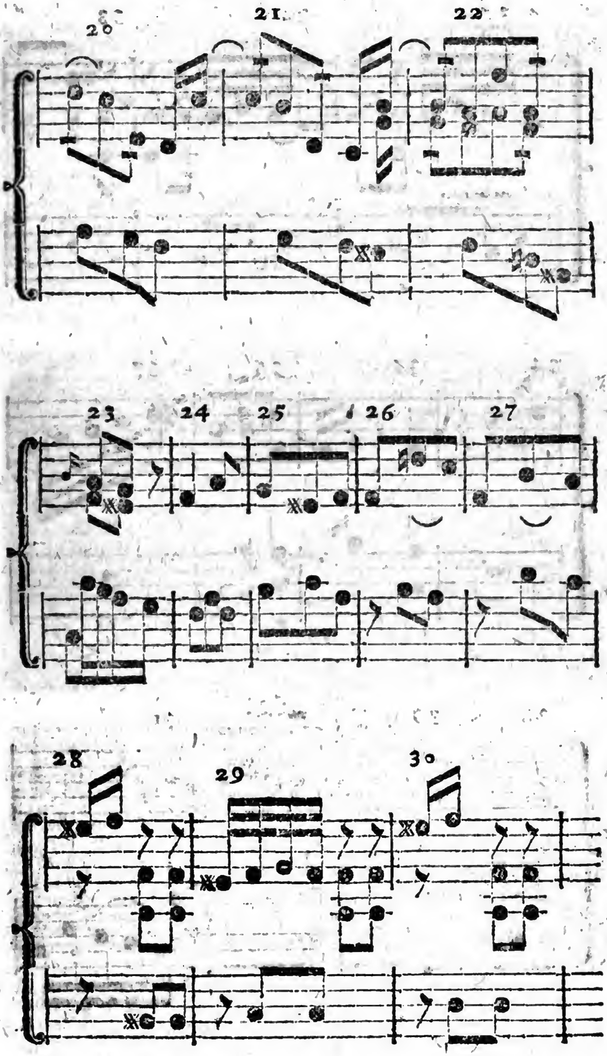

35
37
38
39
40
41
42
43
44
45

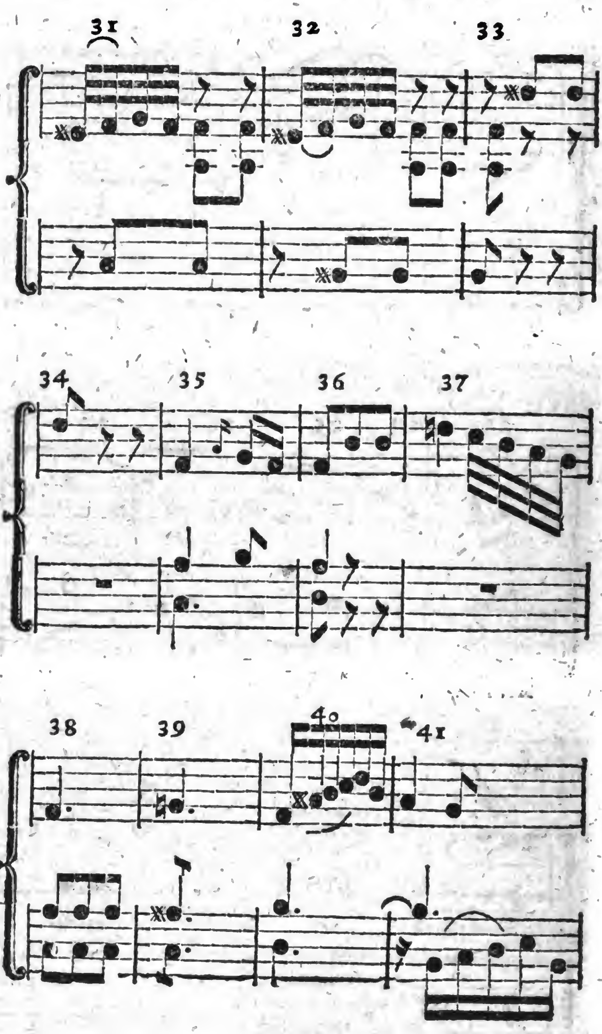

46
47
48
p
poc. f.
49
51
50
52
53
54
p

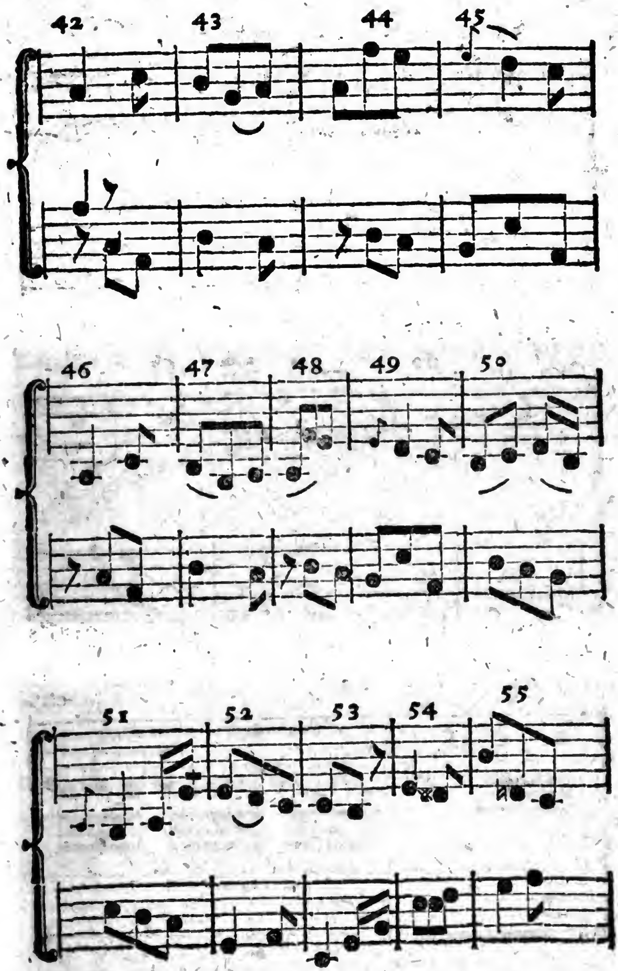

cresc.
p

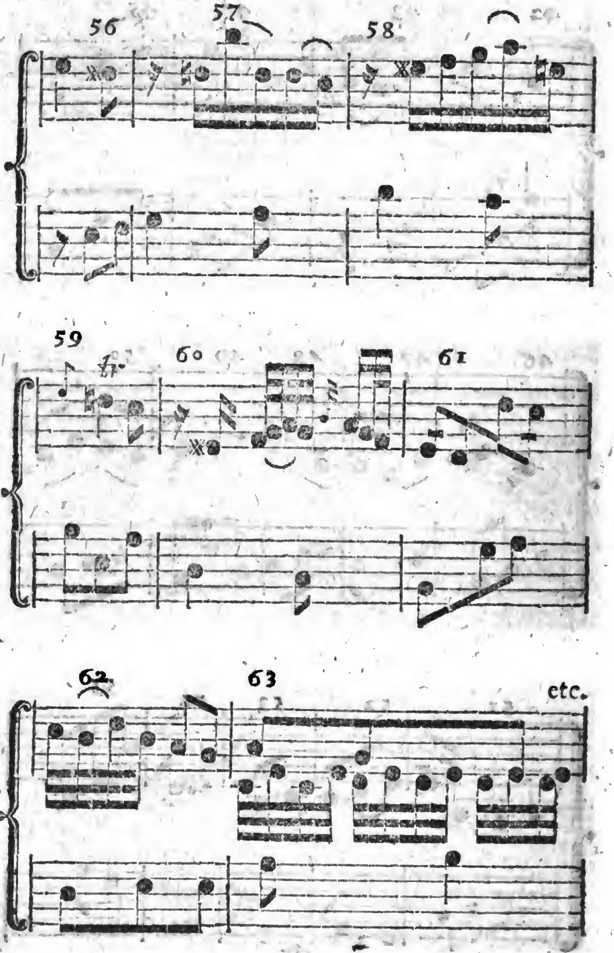

66
67
68
69
bis
5
6
7


8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19


20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30


31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41


42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55



(Von hier an wird die zweyte Hälfte der erſten Repriſe, nemlich von dem 50ſten Tacte an, in der Haupttonart wiederholt.)

Zweyte

Zweyte Uebung,
in welcher die Melodie durch Vervielfältigung der Abſatzformeln und Cadenzen verlängert wird.

§. 54.

Einem Satze, der an ſich ſchon vollſtändig iſt, wird oft noch ein Anhang beygefüget, wodurch der Inhalt deſſelben entweder mehr bekräftiget oder genauer beſtimmt wird. Dieſer Anhang findet ſowohl bey denjenigen melodiſchen Theilen ſtatt, die mit einem Abſatze ſchließen, als auch bey denjenigen, die ſich mit einer Cadenz endigen. Bey den Abſätzen kömmt dadurch eine Vervielfältigung der Abſatzformeln auf einem und eben demſelben Dreyklange, bey den Schlußſätzen aber eine Vervielfältigung der Cadenzen in eben derſelben Tonart zum Vorſcheine, und dieſe Vervielfältigung der Abſätze und Cadenzen vermittelſt eines ſolchen Anhanges wird, mechaniſch betrachtet, für uns ein Hülfsmittel zur Verlängerung der Melodie.

§. 55.

Soll der Inhalt eines Satzes, der mit einem Abſatze ſich endigt, vermittelſt des Anhanges gleichſam nur mehr bekräftigt werden, ſo

pflegt

pflegt dieſer Anhang weiter nichts, als eine Wiederholung des zweyten Gliedes des Satzes zu ſeyn, die entweder, ſo wie bey fig. 1 ohne Veränderung der melodiſchen Nebennoten, oder wie bey fig. 2 mit Veränderung derſelben vorgetragen wird.

fig. 1.

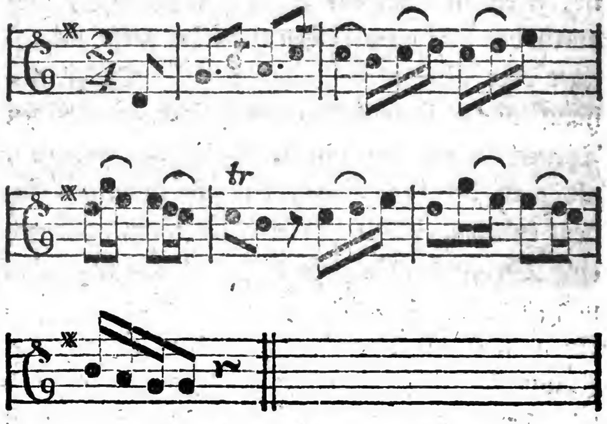
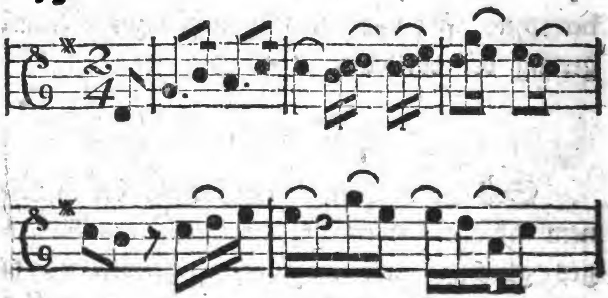


fig. 2.



Soll hingegen der Inhalt des Satzes durch den Anhang genauer beſtimmt werden, ſo beſtehet alsdenn dieſer Anhang aus einem an ſich vollſtändigen Gliede, welches nicht in dem Satze enthalten iſt, wie z. B. bey fig. 3; oder es werden dem Satze wohl gar zwey ſolche erklärende Glieder angehängt, wie bey fig. 4. In beyden Fällen aber darf man dasjenige nicht außer Acht laſſen, was ſchon auf der 437ſten und folgenden Seite des zweyten Theils in Rückſicht auf die Verzierung der Cäſuren bemerkt worden iſt.

fig. 3.

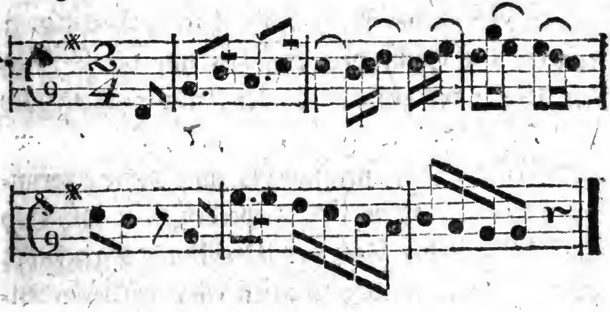
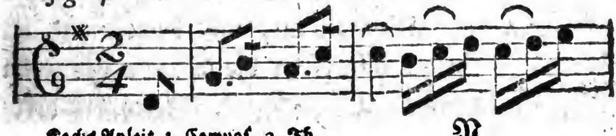
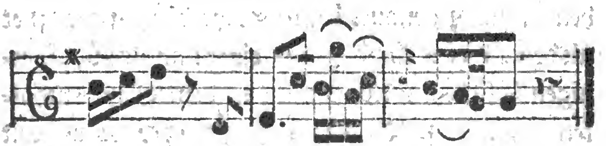


fig. 4.



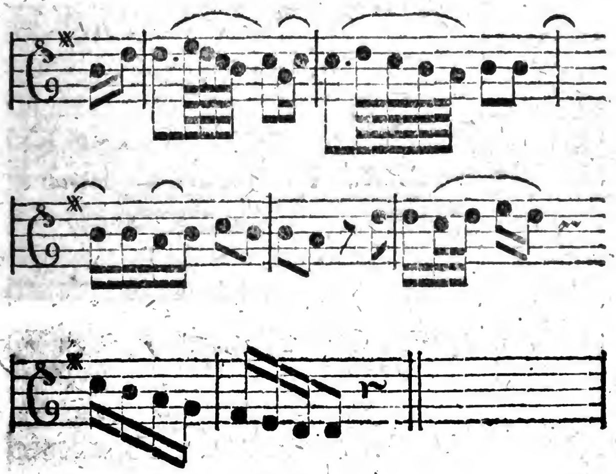


Hierbey iſt noch zu merken, daß man, im Falle ein ſolcher Anhang, oder mehrere dergleichen gemacht werden, die Verzierung der Cäſur, oder den Ueberhang derſelben, nicht eher die Octave des Grundtones des dabey zum Grunde liegenden Dreyklanges erreichen läßt, bis der Satz die höchſte Vollſtändigkeit, die man ihm zu geben willens iſt, erreicht hat. Bey fig. 3 erreicht die Cäſur des Abſatzes nur die Terz h, die Cäſur des Anhanges aber, mit welchem hier der Satz ſchließen ſoll, wird bis auf die Octave des Grundtones, nemlich bis zum Tone g herunter geführt. Bey fig. 4 werden zwar alle drey Cäſuren mit der Terz des Dreyklanges gemacht; allein die erſte wird vermittelſt einer vorher gehenden Wechſelnote verziert. Bey der zweyten ſchlägt die Terz ohne Vorhalt an, und bewegt ſich in dem Ueberhange hinauf in die Quinte des zum Grunde liegenden Dreyklanges. Bey der drit-

ten Cäſur hingegen, mit welcher hier der Satz ſeine höchſte Vollſtändigkeit erreicht, gehet der Ueberhang oder die Verzierung derſelben herab bis zur Octave des Grundtones; und dieſes iſt das gewöhnliche Zeichen, daß der Satz nicht ferner durch einen Anhang erweitert werden ſoll.

§. 56.

Dieſer Anhang findet, mit allem was in dem vorher gehenden §. davon geſagt worden iſt, auch bey dem Quintabſatze ſtatt; z. E.



§. 57.

Zuweilen wird der Raum zwiſchen der Cäſur des Abſatzes, und zwiſchen dem Anfange des

Anhanges mit Noten Ausgefüllt; dieſes kann ſowohl bey dem Grundabſatze, wie z. E. bey fig. 1, als auch bey dem Quintabſatze ſtatt finden, z. B. bey fig. 2.

fig. 1.

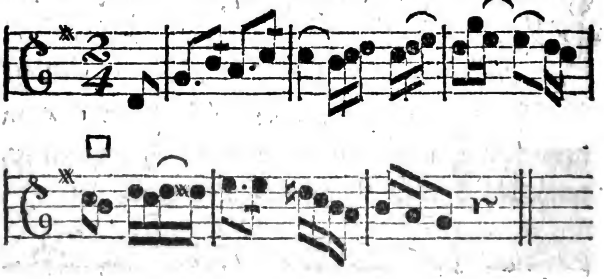
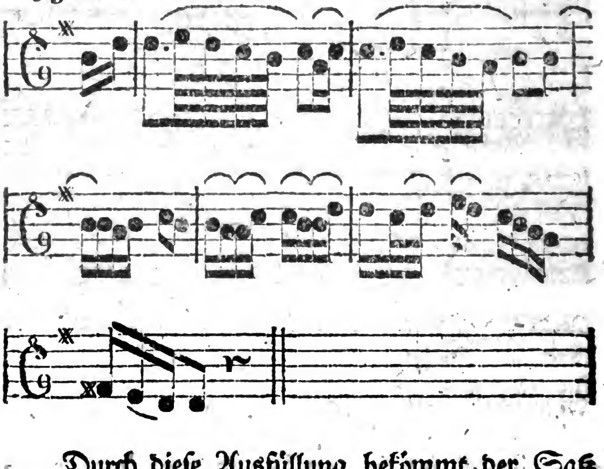


fig. 2.



Durch dieſe Ausfüllung bekömmt der Satz ſehr oft, (wie bey fig. 2) das Anſehen einer ſol-

chen Erweiterung, die wir in der folgenden Uebung werden näher kennen lernen.

§. 58.

Bey der interpunctiſchen Vergleichung der Sätze kömmt jederzeit nur diejenige Abſatzformel in Betracht, mit welcher der Satz ſeine höchſte Vollſtändigkeit erreicht; die übrigen vorher gehenden Abſatzformeln auf eben demſelben Dreyklange werden nicht mit in Anſchlag gebracht, ſondern gleichſam nur als Einſchnitte betrachtet. Daher findet dieſe Vervielfältigung der Abſatzformeln vermittelſt eines Anhanges ſtatt, ohne die in dem 34ſten §. gegebene Regel zu beleidigen.

§. 59.

Es iſt nicht nothwendig, daß der Anhang eines Grundabſatzes ſeine Cäſur wieder auf dem Dreyklange des Grundtones, oder der Anhang eines Quintabſatzes die ſeinige auf dem Dreyklange der Quinte machen muß. Der Anhang des Grundabſatzes kann auch mit ſeiner Cäſur auf dem Dreyklange der Quinte ſchließen, wie bey fig. 1, und der Anhang des Quintabſatzes kann in eine der nächſtverwandten Tonarten moduliren, und ſeine Cäſur auf dem Dreyklange der Quinte dieſer Tonart machen, wie z. B. fig. 2.

fig. 1.

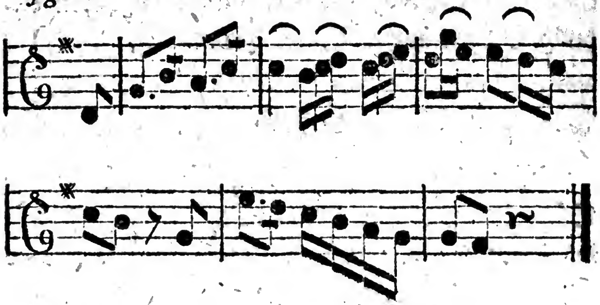
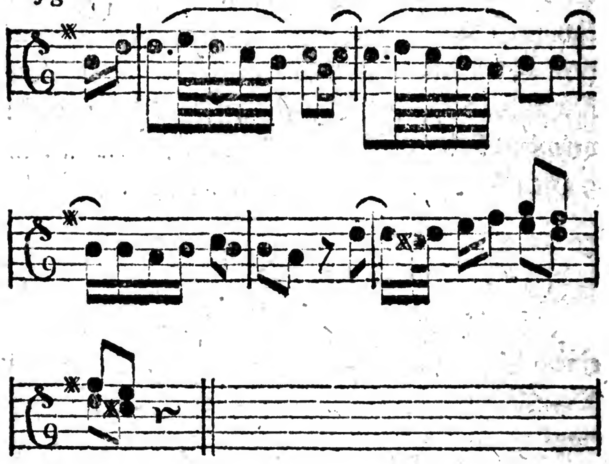


fig. 2.

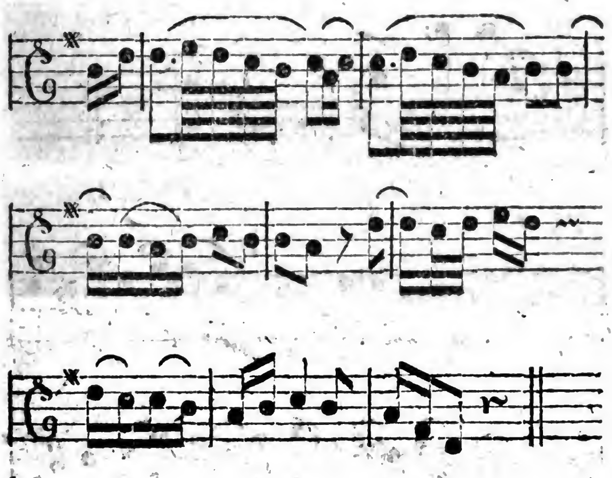


In dieſem Falle bekömmt der Satz bey fig. 1 in Anſehung der interpunctiſchen Folge der Abſätze den Werth des Quintabſatzes; und der Satz bey fig. 2. wird als ein Quintabſatz in der Tonart der Quinte betrachtet.

§. 60.

Bey der rythmiſchen Vergleichung der melodiſchen Theile wird auf einen ſolchen Anhang, der aus einem geradzähligen Gliede beſtehet, niemals Rückſicht genommen, ſondern man pflegt den Satz eben ſo zu betrachten, als ob dieſer Anhang nicht dabey vorhanden ſey.

Es kann ſogar dieſer Anhang aus einem ungeradzähligen Gliede beſtehen, und alſo den Rythmus ungleich machen, wie in dem folgenden Beyſpiele, ohne daß es dadurch nöthig würde, daß der folgende Satz auch ungeradzählig eingerichtet werden müßte.



§. 61.

Wenn einem Schlußſatze ein Anhang beygefügt wird, ſo iſt es ebenfalls entweder nur eine Wiederholung ſeines zweyten Gliedes, wie bey fig. 1; oder der Anhang beſtehet aus einem fremden, nicht im Satze enthaltenen Gliede, welches wieder mit der Cadenz in der nemlichen Tonart ſchließt, wie bey fig. 2.

fig. 1.

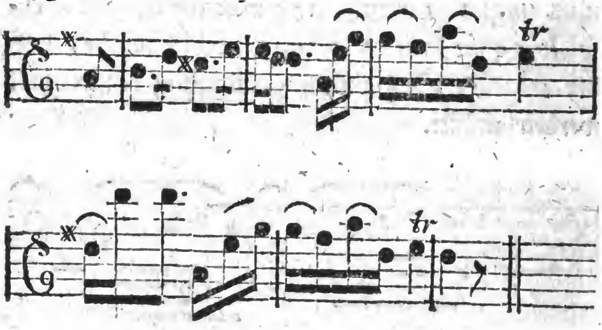
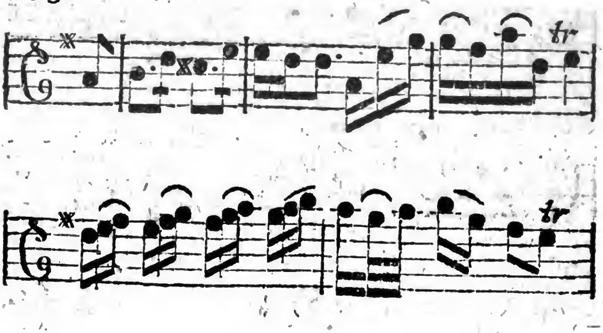


fig. 2.



Dieſes, an den Schlußſatz angehängte, und wieder mit der Cadenz ſchließende Glied kann nicht allein nochmals wiederholt werden, wie z. B. bey fig. 3; ſondern man kann ſogar auch nach der Wiederholung deſſelben noch ein neues Glied an daſſelbe anhängen, wie z. E. bey fig. 4.

fig. 3.

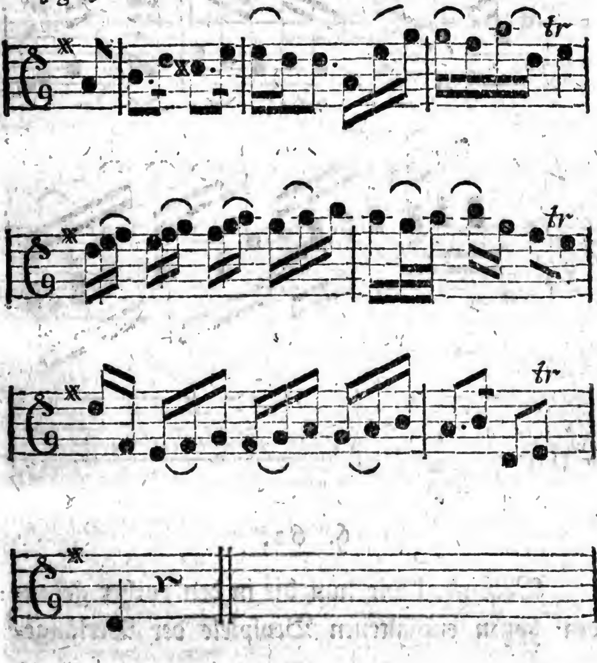
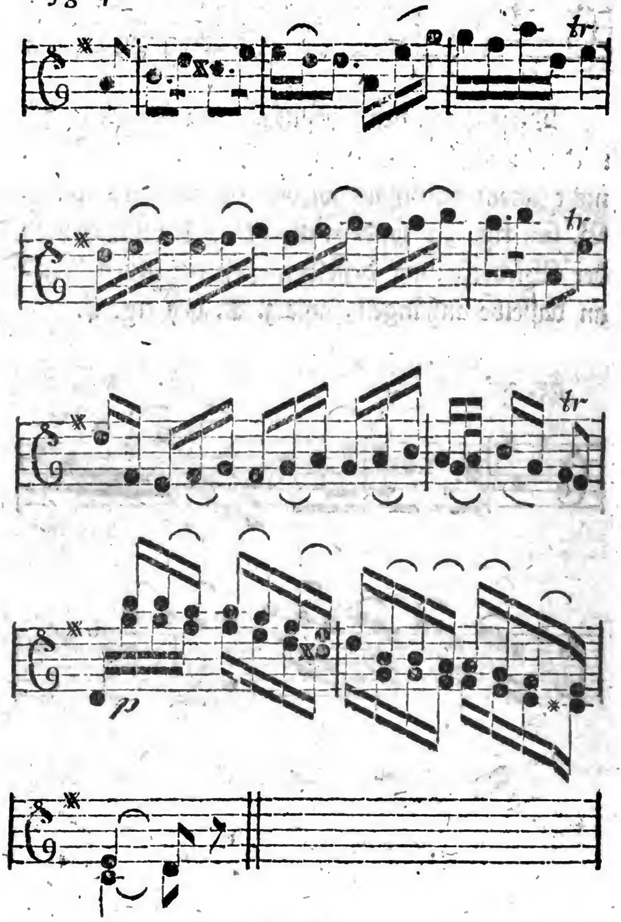


fig. 4.

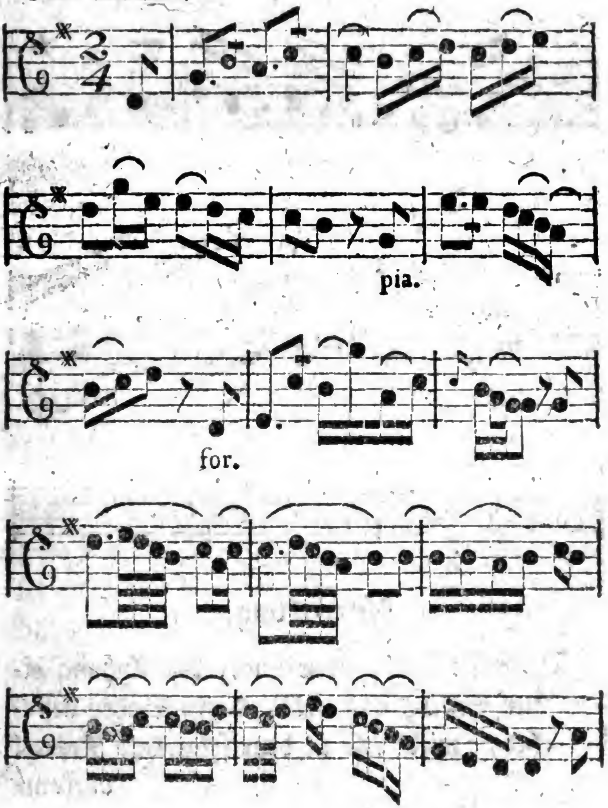


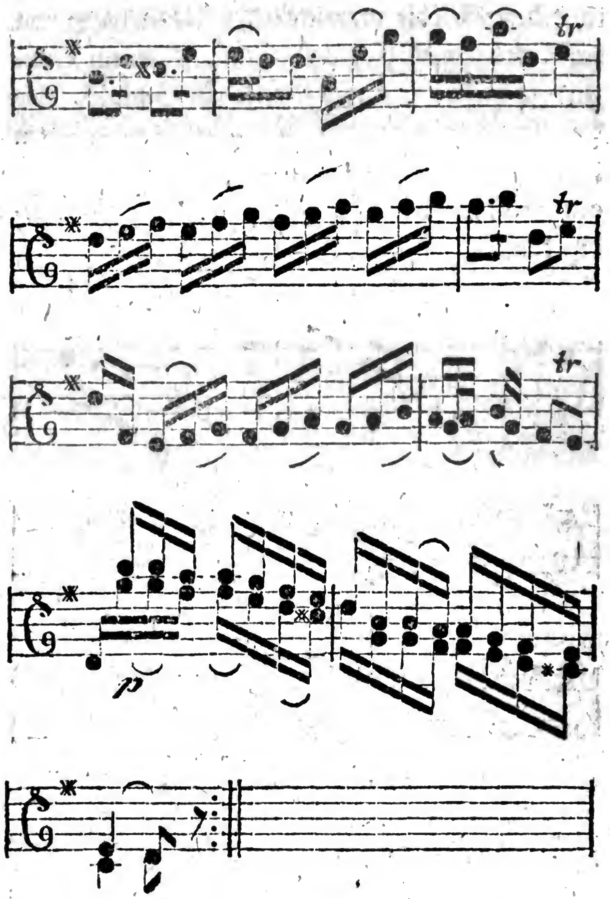
§. 62.

Verbinden wir nun die in den vorher gehenden §phen enthaltenen Beyſpiele der Verlängerung

rung der Melodie vermittelſt der Vervielfältigung der Abſatz- und Cadenzformeln, zu einem Ganzen; ſo giebt uns dieſes Ganze ein Beyſpiel, wie die erſte Repriſe des in dem 45ſten §. enthaltenen Poco andante durch den Gebrauch dieſes einzigen Hülfsmittels auf folgende Art verlängert werden kann.

Poco andante.





Anmerkung.

Derjenige Fall, in welchem der Anhang einer Cadenz aus vollſtändigen Sätzen beſtehet, wird erſt in dem folgenden Kapitel vorkom-

vorkommen, und zwar aus Urſachen, die daſelbſt leicht einzuſehen ſeyn werden.

Dritte Uebung,

in welcher die Melodie vermittelſt der Erweiterung der vollſtändigen melodiſchen Theile verlängert wird.

§. 63.

Die Erweiterung eines vollſtändigen Satzes geſchieht entweder dergeſtalt, daß ſich dabey ein mechaniſches Hülfsmittel der Erweiterung beſtimmt angeben läßt; oder ſie geſchieht auf eine ſolche Art, daß kein beſtimmtes mechaniſches Hülfsmittel dabey wahrgenommen werden kann. Von dieſer lezten Art der Erweiterung eines vollſtändigen Satzes läßt ſich daher auch nichts beſtimmtes ſagen; ſondern man muß ſich dieſe Art der Erweiterung aus den Werken der Tonſetzer ſelbſt bekannt zu machen ſuchen. Gemeiniglich ſind die, auf dieſe Art erweiterten Sätze ſo beſchaffen, daß man nicht im Stande iſt, ſie auf eine ſchickliche Art in enge Sätze aufzulöſen. Wenn ein ſolcher Satz, ſo wie es mehrentheils der Fall iſt, aus ungleichen Gliedern beſtehet, ſo muß blos der Geſchmack entſcheiden, ob dieſe Ungleichheit der Glieder dem Gefühle zuwider iſt, oder nicht.

Auf

Auf der 448ſten Seite des zweyten Theils findet man einen auf dieſe Art erweiterten Satz; auch das zu Ende der vorher gehenden erſten Uebung eingerückte Andante von Haydn giebt von dem 38ſten bis 49ſten Tacte des erſten Theils, und von dem 35ſten bis 41ſten Tacte des zweyten Theils, Beyſpiele dieſer Erweiterungsart.

§. 64.

Die Hülfsmittel, wodurch ein Satz auf eine beſtimmte Art erweitert werden kann, ſind verſchieden. Das erſte derſelben iſt die Verſetzung oder ähnliche Wiederholung eines Gliedes des Satzes auf andern Stufen der Tonleiter.

Wird ein ſolches Glied nur einmal auf andern Stufen der Tonleiter wiederholt, ſo hat es gewöhnlich nicht weniger Umfang, als zwey Tacte. *)

Im Falle ein ſolches Glied auf andern Stufen der Tonleiter dergeſtalt wiederholt wird, daß dabey die Modulation in eben derſelben Tonart bleibt, z. E. wenn der Satz bey fig. 1 ſo wie bey fig. 2 erweitert wird, ſo iſt man nicht gewohnt, die Verſetzung dieſes Gliedes, oder dieſe Erweiterung des Satzes mit einem beſondern Kunſtworte zu bezeichnen.

fig. 1.

*) Die Rede iſt hier jederzeit von Tacten einer einfachen Tactart.

fig. 1.

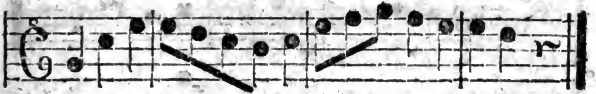
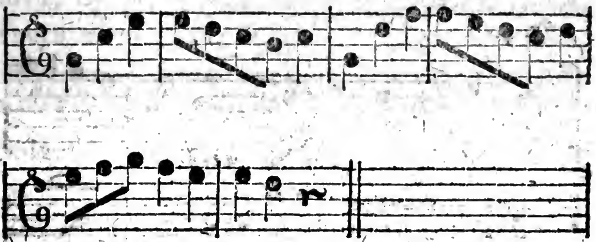
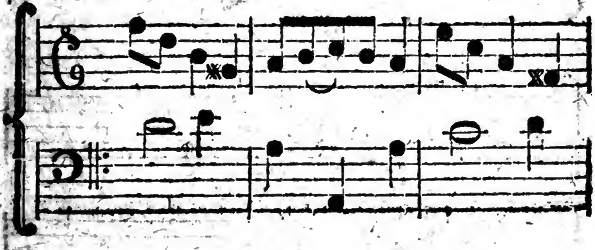


fig. 2.



Aendert ſich aber bey dieſer Verſetzung des Gliedes zugleich die Modulation, wie bey fig. 3 und 4, ſo nennet man ſie alsdenn, wie uns ſchon bekannt iſt, eine Transpoſition.

fig. 3.



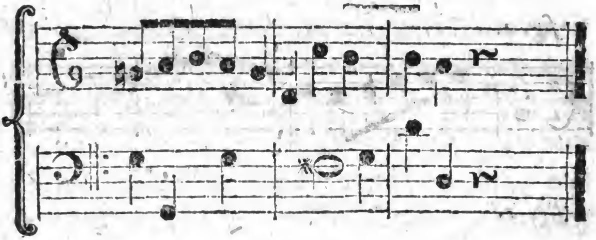
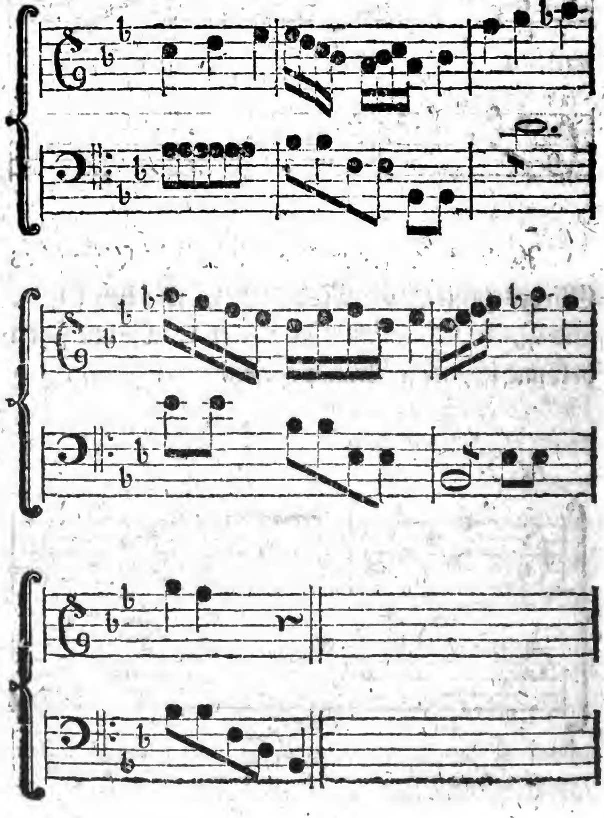


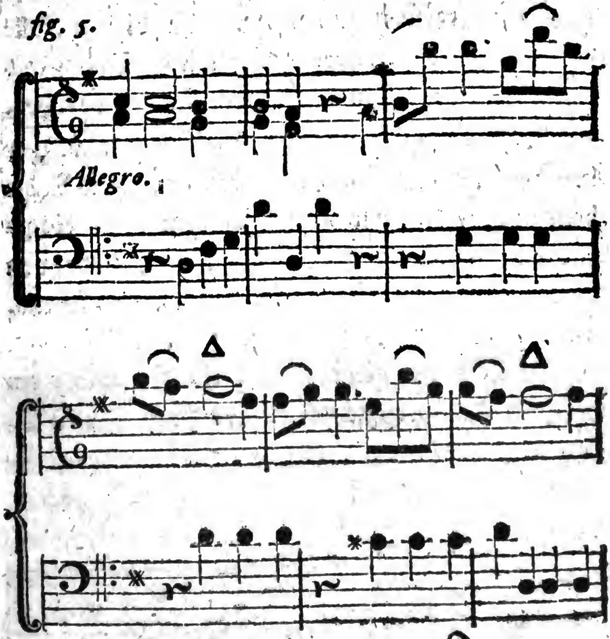
fig. 4.

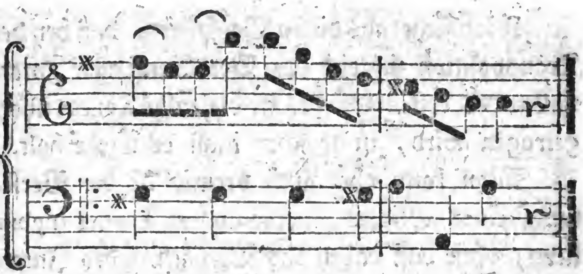


Man ſiehet aus dieſen Beyſpielen, daß bey der Transpoſition zugleich das Verhältniß aller Intervallen des erſten Gliedes in diejenige Tonart übergetragen wird, in welcher man es wiederholt.

Man kann aber auch vermittelſt der Verſezung eines Gliedes in eine andere Tonart moduliren, ohne daß dabey das Verhältniß der Intervallen des verſezten Gliedes in die andere Tonart übergetragen wird; wie z. B. bey fig. 5. Dieſer Saz kann daher eigentlich auch keine Transpoſition genennet werden.

fig. 5.





§. 65.

Wird hingegen ein Glied eines Satzes mehrmals, und zwar ſtufenweis verſezt, ſo pflegt man alsdenn dieſe ſtufenweiſe Verſetzung deſſelben eine Progreſſion zu nennen. In dieſem Falle kann das Glied, welches verſezt wird, ſowohl aus einem Tacte, als auch aus zwey Tacten beſtehen.

Ein Beyſpiel einer Progreſſion, in welcher das verſezte Glied nur aus einem einzigen Tacte beſtehet, finden wir wieder in dem oben eingerückten Andante von Haydn, und zwar von dem 14ten bis 23ſten Tacte des zweyten Theils. Wird aber der Satz bey fig. 1. ſo wie bey fig. 2. erweitert, ſo giebt er uns ein Beyſpiel, in welchem das verſezte Glied aus zwey Tacten beſtehet.

Allegretto.

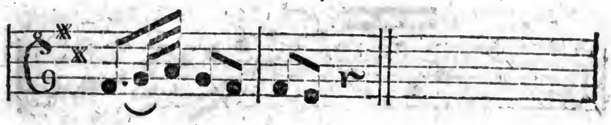
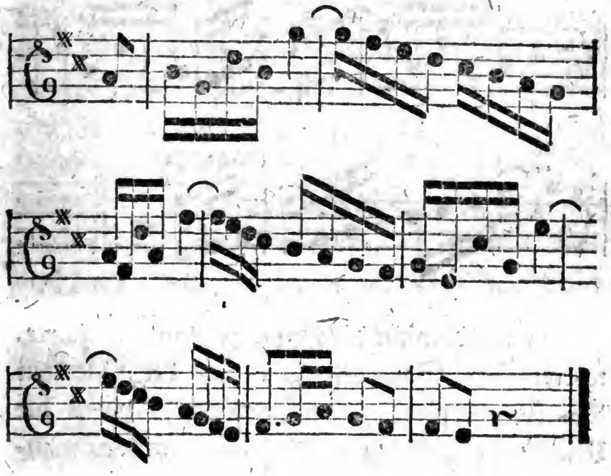
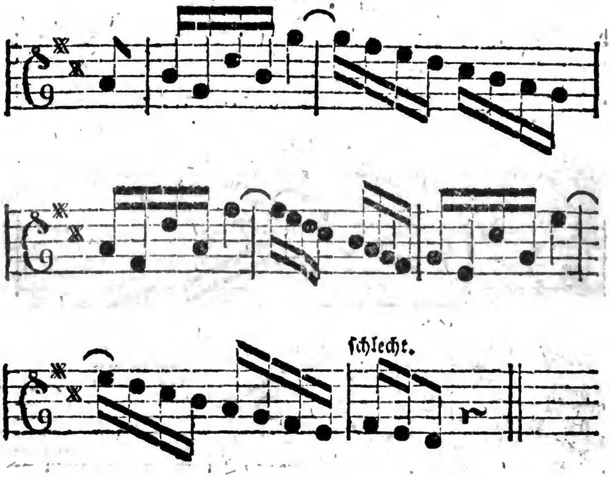


fig. 2.



§. 66.

Bey der Erweiterung eines Satzes vermittelſt der Progreſſion, muß man beſonders darauf ſehen, daß man die Gleichheit der Glieder bis zum Schluſſe des Satzes erhält. Die in dem vorher gehenden §. bey fig. 2 als Beyſpiel eingerückte Progreſſion beſtehet aus Gliedern von zwey Tacten; wollte man aber dieſen Satz folgendergeſtalt ſchließen,

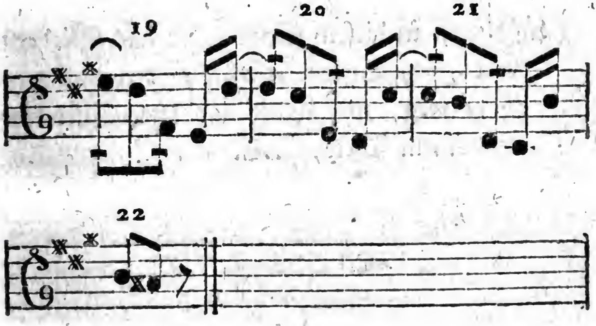


ſo würde nicht die ungleiche Zahl der Tacte, woraus der Satz beſtehet, an der ſchlechten Würkung deſſelben, ſondern vielmehr dieſes die Urſache ſeyn, daß ein Theil eines Gliedes mangelt. In den erſten ſechs Tacten des Satzes hat man das Gefühl mit der Folge ſolcher Glieder beſchäftiget, die aus zwey Tacten beſtehen; wenn man daher, indem das Gefühl wieder ein Glied von zwey Tacten erwartet, ſo unvermuthet den Satz mit einem Gliede ſchließt, welches nur einen einzigen Tact enthält, ſo muß nothwendig bey einer ſo genau zuſammen hangenden Melodie dieſer Art unſer Gefühl durch dieſes unvollſtändige Glied beleidigt werden. Noch deutlicher wird man die unangenehme Würkung der Ungleichheit

dieſer

dieſer Glieder empfinden, wenn man die im folgenden §. befindliche Progreſſion auf die ſo eben als falſch beſchriebene Art bilden wollte.

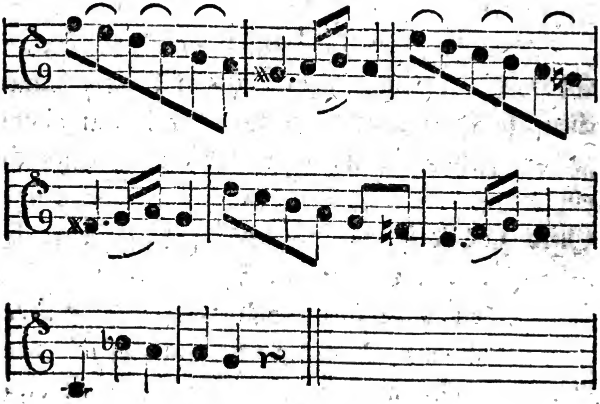
Beſtehet die Progreſſion aber aus ſolchen Gliedern, die nur einen einzigen Tact ausmachen, ſo kann man nicht ſo leicht in den angezeigten Fehler fallen, weil alsdenn gemeiniglich ein einziger Tact auch hinlänglich iſt, dasjenige Glied zu bilden, welches den Abſatz ſchließt; ſo würde z. B. in dem Haydnſchen Andante die Progreſſion ohne Uebelſtand mit einem Gliede von einem einzigen Tacte, nemlich auf folgende Art geſchloſſen werden können, ohngeachtet alsdenn der Satz ungeradzählig ſeyn würde.



§. 67.

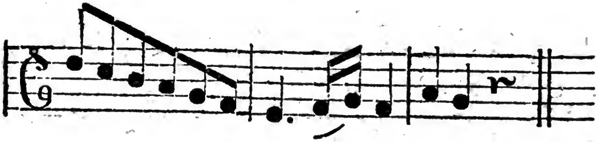
Mit der Progreſſion kann auch zugleich die Transpoſition verbunden ſeyn, wenn nemlich ein

Glied eines Satzes ſtufenweis in verſchiedene Tonarten verſezt wird; z. E.



Anmerkung.

Läßt man in dieſem Satze, der aus Gliedern von zwey Tacten beſtehet, den vorlezten Tact weg, und bildet das lezte Glied nur aus einem Tacte, z. E.



ſo empfindet man die in dem vorher gehenden §. beſchriebene Unſchicklichkeit der Ungleichheit der Glieder eines ſolchen Satzes noch

noch merklicher, als in dem vorhin angeführten Beyſpiele.

§. 68.

Die Erweiterung eines Satzes kann ferner geſchehen, durch die Fortſetzung eines Gliedes des Satzes vermittelſt der vorhandenen metriſchen Formel; ſo kann z. B. der Satz bey fig. 1. durch dieſes Hülfsmittel ſo, wie bey fig. 2. erweitert worden.

fig. 1.

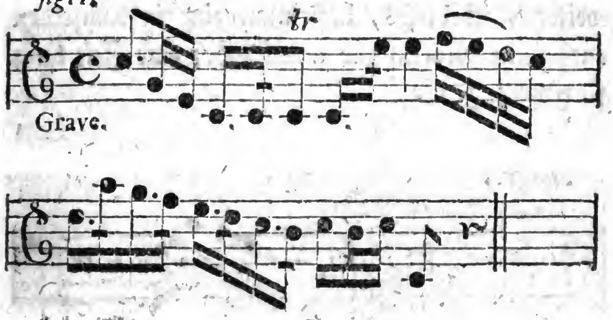
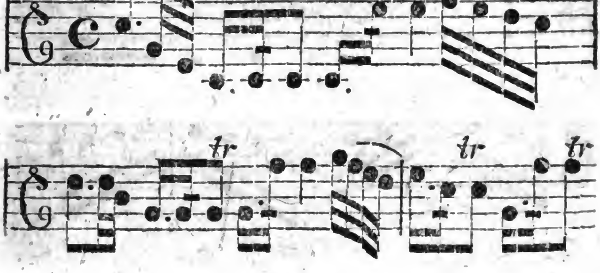


fig. 2.

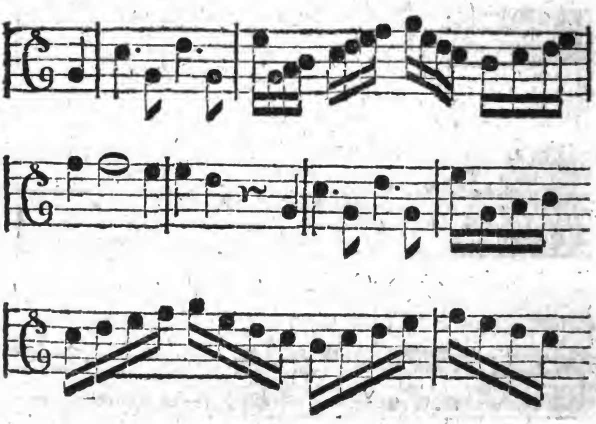


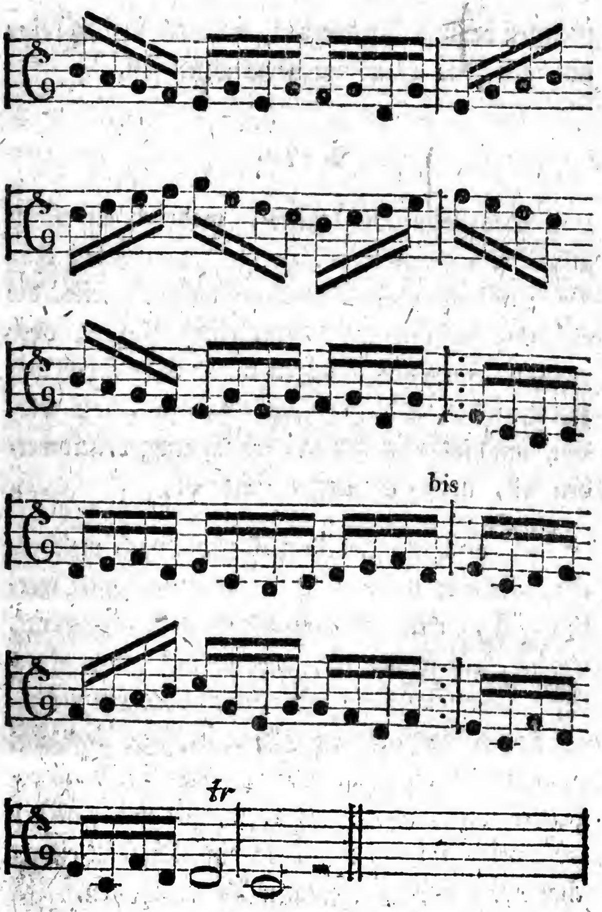
Auf dieſe Erweiterungsart eines Satzes muß dasjenige ebenfalls angewendet werden, was in dem 66ſten §. von der Gleichheit der Glieder erinnert worden iſt.

§. 69.

Ein anderes Hülfsmittel, den Satz zu erweitern, iſt dieſes, daß man eine in demſelben enthaltene Notenfigur unmittelbar eine Zeit lang fortſetzet; z. E.

Allegro.





Eine ſolche Fortſetzung eines Gedankens vermittelſt einer Notenfigur pflegt man eine Paßagie zu nennen; und auch in dieſer Art von Sätzen muß nach dem 66ſten §. die Gleichheit der

Glieder beybehalten werden, wenn der Saz keine unangenehme Würkung verurſachen ſoll.

§. 70.

Das lezte Hülfsmittel, wodurch ein Saz erweitert werden kann, iſt die Parentheſe, oder die Einſchaltung zufälliger melodiſcher Theile, die entweder zwiſchen die Glieder eines Sazes, oder zwiſchen einen vollſtändigen melodiſchen Theil und zwiſchen die Wiederholung deſſelben geſezt werden, um die Empfindung, welche ausgedrückt werden ſoll, noch genauer zu ſchildern.

Wenn das Glied des Sazes, nach welchem ein zufälliger melodiſcher Theil eingeſchaltet werden ſoll, nur ein unvollkommener Einſchnitt, das iſt, ein ſolcher iſt, welcher nur einen einzigen Tact ausfüllt, ſo pflegt das eingeſchaltete Glied ebenfalls von keinem größern Umfange zu ſeyn; wenn z. B. der Saz bey fig. 1. ſo erweitert wird, wie bey fig. 2, ſo giebt uns der der zweyte und vierte Tact ein Beyſpiel eingeſchalteter Glieder, die einen Tact enthalten.

fig. 1.

Poco adagio.

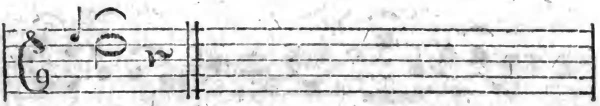
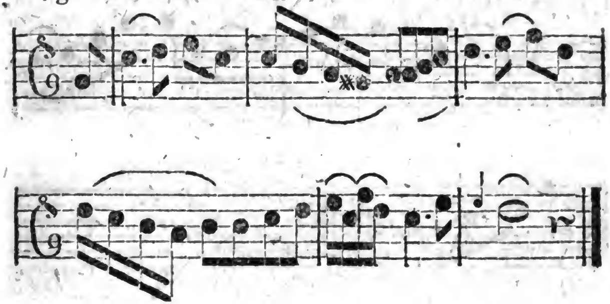
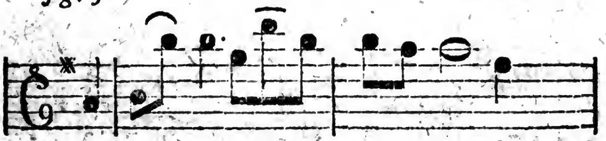


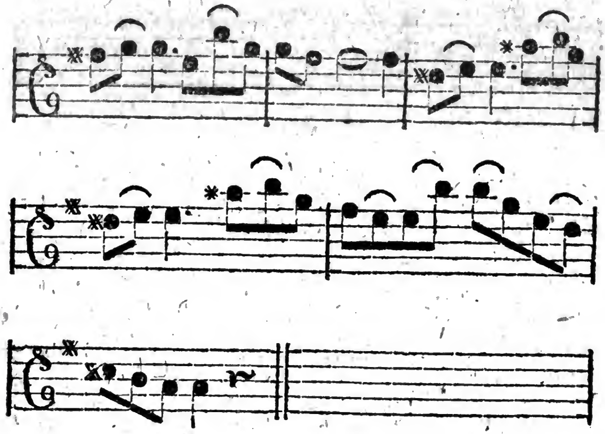
fig. 2.



Beſtehen aber die Glieder des Satzes, zwiſchen welche ein zufälliger Gedanke eingeſchaltet werden ſoll, aus vollkommenen Einſchnitten, das iſt, aus ſolchen, die zwey Tacte enthalten, ſo pflegt auch das eingeſchaltete Glied aus zwey Tacten zu beſtehen; wenn man z. B. den Satz bey fig. 5. zu Ende des vorher gehenden 64ſten §phs auf folgende Art, wie bey fig. 3 noch mehr erweitert, ſo kann man den fünften und ſechſten Tact als ein eingeſchaltetes Glied betrachten.

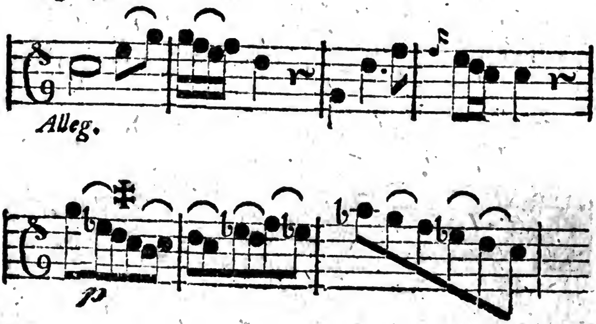
fig. 3.





Am öfterſten bedient man ſich der Parentheſe bey der Wiederholung vollſtändiger Sätze, und in dieſem Falle iſt der zufällige melodiſche Theil, welcher zwiſchen einen Satz und deſſen Wiederholung eingeſchaltet wird, ebenfalls ein vollſtändiger Theil, wie z. B. die mit ‡ bezeichneten Sätze bey fig. 4 und 5.

fig. 4.



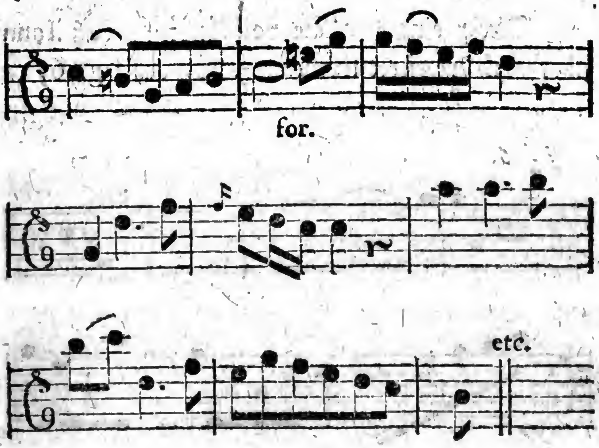
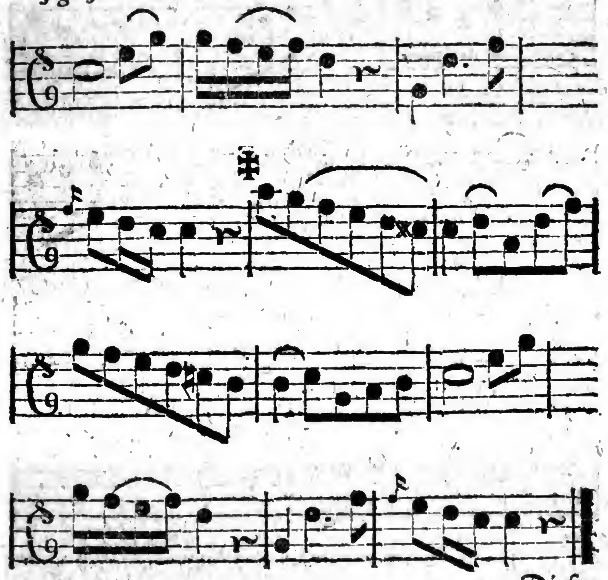


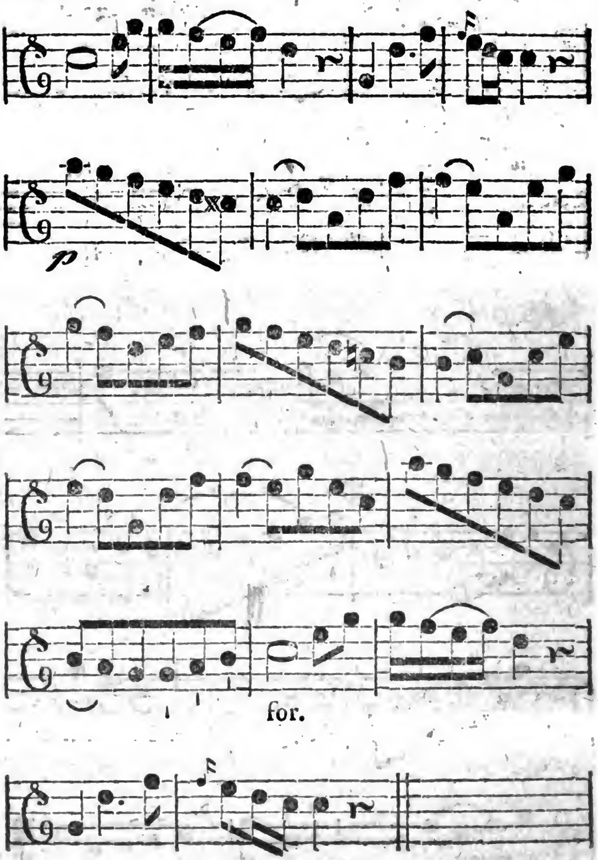
fig. 5.



Dieſer

Dieſer eingeſchaltete vollſtändige Satz kann aber auch erweitert werden; z. B. bey fig. 6.

fig. 6.



§. 71.

Es giebt noch zwey beſondere Arten der Einſchaltung, bey deren Gebrauche aber der angehende Tonſetzer ſehr behutſam verfahren muß, wenn der gute Geſchmack nicht beleidigt werden ſoll. Die erſte Art beſtehet darinne, daß man zuweilen zwiſchen die Glieder eines Satzes einen vollſtändigen melodiſchen Theil einſchaltet, welcher eigentlich erſt nach dem ganzen, vollſtändigen erſten Satze folgen ſollte. Ein Beyſpiel dieſer Art der Parentheſe findet man in dem 124ſten §. des zweyten Theils; die eigentliche Folge der Sätze ſtehet daſelbſt bey fig. 1, die Einſchaltung des zweyten Satzes aber, zwiſchen die Glieder des erſten, iſt bey fig. 2 befindlich.

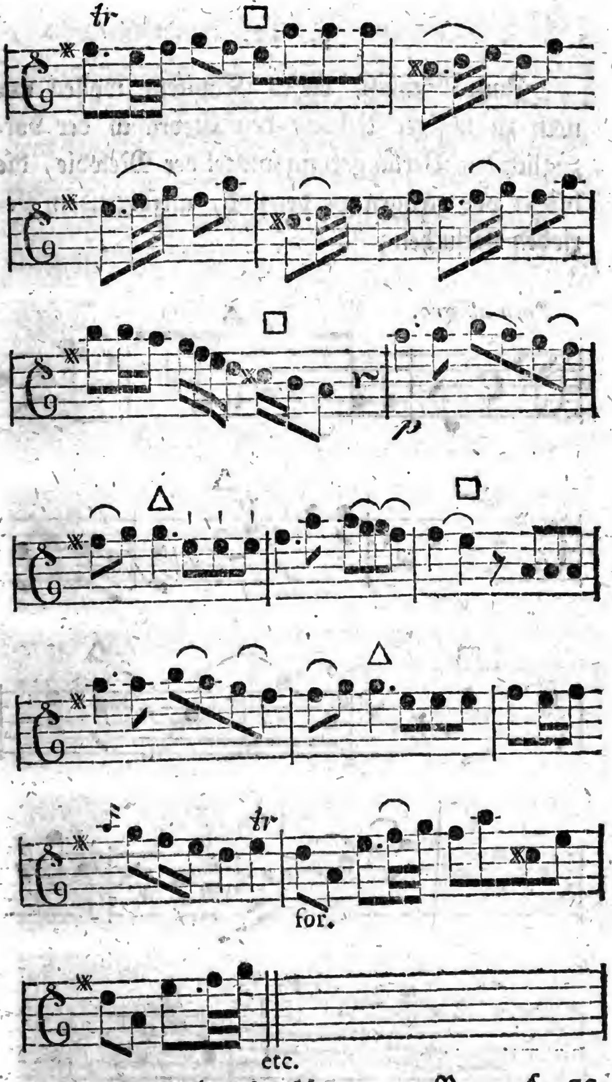
Die zweyte beſondere Art der Parentheſe iſt dieſe, daß man zuweilen in einem Tonſtücke, welches in einer zuſammengeſezten Tactart geſezt iſt, ſolche melodiſche Theile einſchaltet, die eine einfache Tonart zum Grunde haben.

In dieſem Falle nun muß man ſich bey dem eingeſchobenen Satze hüten, daß man geradzählige Theile nicht für ungeradzählige, einfache Tacte nicht für zuſammen geſezte, und unvollſtändige Theile oder Einſchnitte nicht für Abſätze anſiehet. In dem folgenden Beyſpiele herrſcht bis zum ſechſten Tacte diejenige zuſammen geſezte

Tactart,

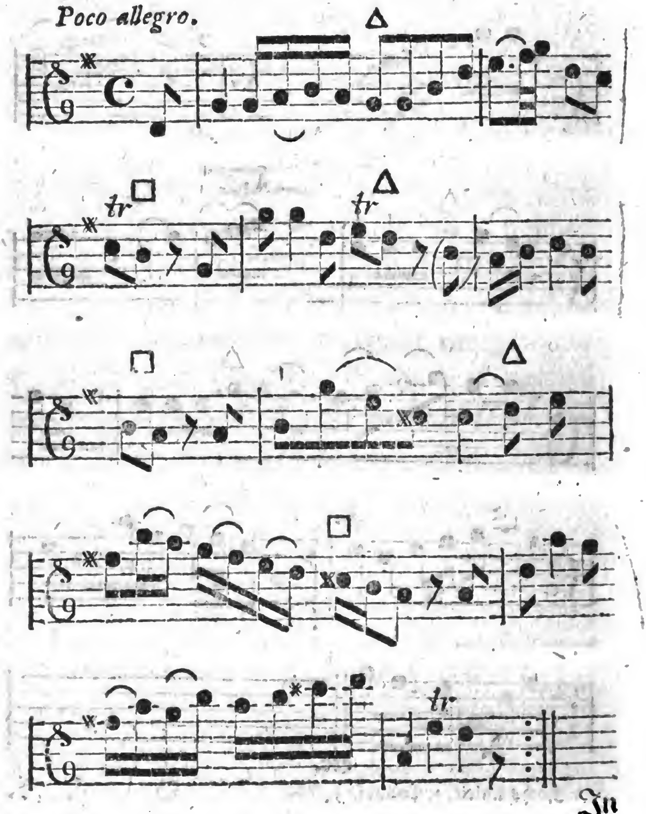
Tactart, in welcher das Tonſtück geſezt iſt, nemlich der Viervierteltact; daher muß bey der rythmiſchen Vergleichung der Sätze, jeder dieſer Tacte doppelt gezählt werden. Mit dem ſechſten Tacte aber iſt ein Satz eingeſchaltet worden, der den Zweyzweyteltact zum Grunde hat, und der mit ſeiner Wiederholung bis zum dreyzehenten Tacte dauert, mit welchem die einfache Tactart wieder eintritt. Unſer Gefühl überzeugt uns, daß der mit dem ſechſten Tacte eintretende Satz ein ſolcher iſt, der aus geradzähligen Gliedern beſtehet, und der als ein Satz von vier Tacten auf uns würkt. Wollte man aber nun, weil er mitten in einem Tonſtücke vorkömmt, welches in einer zuſammen geſezten Tactart geſezt iſt, ſo wie vorher jeden Tact doppelt zählen; ſo würde man den vollkommenen Einſchnitt im ſiebenten Tacte für einen ungeraden Einſchnitt, und den ganzen Satz bis zum Abſatze für einen Siebener, und alſo für einen ungeradzähligen melodiſchen Theil halten.

Allegro.


tr
p
tr
for.
etc.

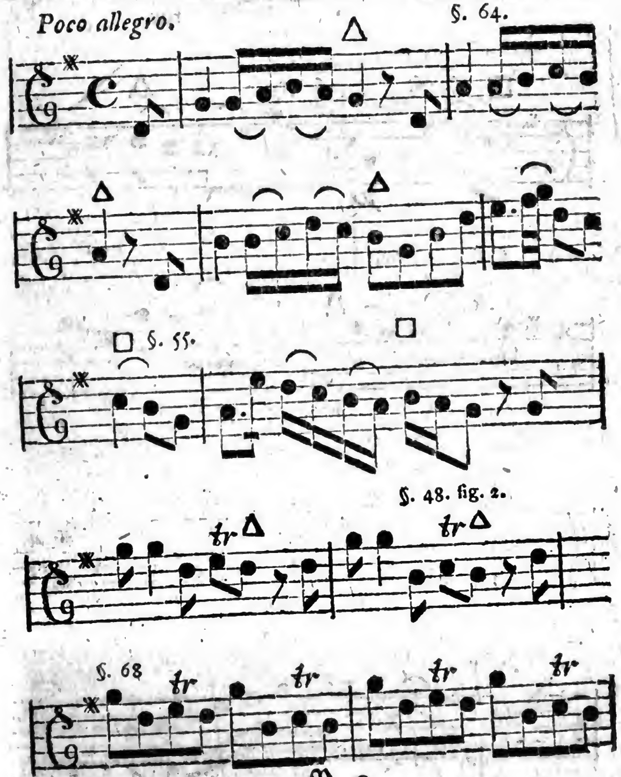
§. 72.

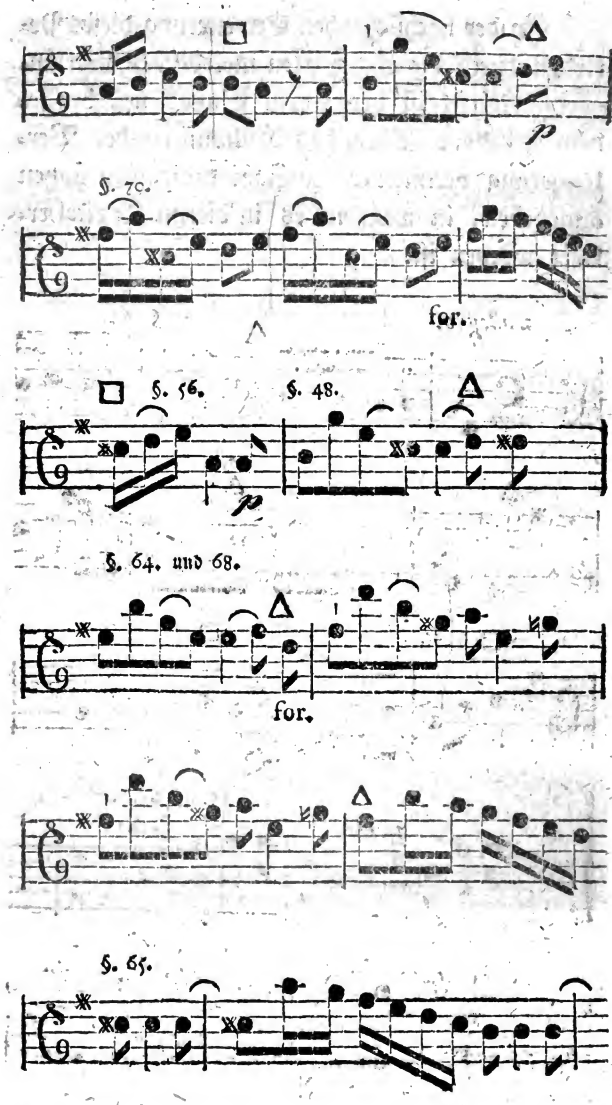
Zum Schluſſe dieſes Kapitels wollen wir noch zu unſerer Uebung den Gebrauch der vorzüglichſten Verlängerungsmittel der Melodie, die bisher vorgetragen worden ſind, an folgendem Perioden verſuchen;

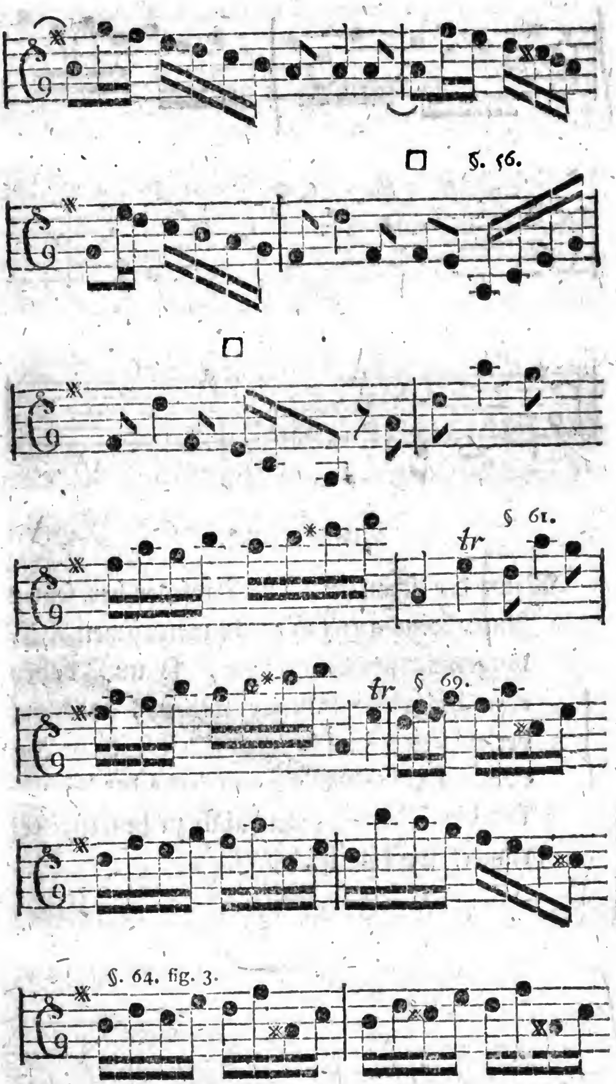


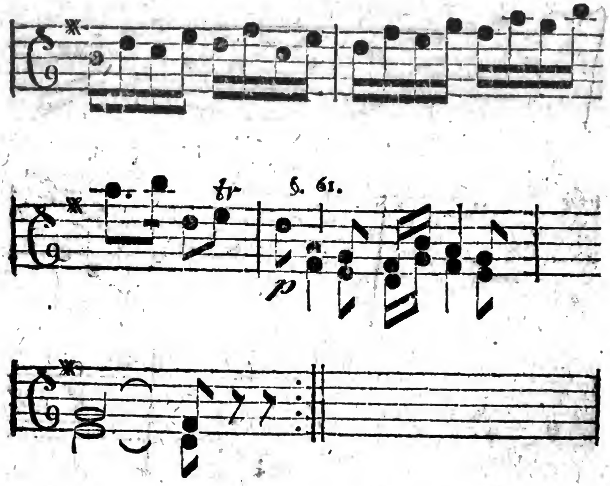
In

In der nachſtehenden Erweiterung dieſes Perioden durch die angezeigten melodiſchen Verlängerungsmittel iſt bey jedem Satze, und bey jedem Gliede deſſelben das Hülfsmittel der Verlängerung vermittelſt der Zahl desjenigen §phen angegeben, in welchem es in dieſem Kapitel erklärt worden iſt.




p
§. 70.
for.
§. 56.
§. 48.
p
§. 64. und 68.
for.
§. 65.


§. 56.
§ 61.
tr
tr
§ 69.
§. 64. fig. 3.



Anmerkung.

Wenn der ſchon gebildete Tonſetzer bey ſeinen Ausarbeitungen ſich dieſer melodiſchen Verlängerungsmittel bedient, ſo muß dabey eben dasjenige bemerkt werden, was auf der 91ſten Seite des zweyten Theils in Abſicht auf die verſchiedenen Grade der Fertigkeit die Melodie harmoniſch zu denken, erinnert worden iſt.

Viertes Kapitel.

Von der Verbindung der melodiſchen Theile zu Perioden von größerem Umfange, oder von der Einrichtung der größern Tonſtücke.

§. 73.

Die melodiſchen Theile werden zwar bey ihrer Verbindung zu Tonſtücken von größerem Umfange nach eben den interpunctiſchen und rythmiſchen Regeln und Maximen behandelt, die wir in den vorher gehenden Kapiteln haben kennen gelernt; demohngeachtet bleibt bey der Verbindung derſelben zu Perioden von größerem Umfange noch vieles zu bemerken übrig, wovon das Nöthigſte den Inhalt dieſes Kapitels ausmachen ſoll.

§. 74.

Schon eine geringe Aufmerkſamkeit auf die größern Tonſtücke läßt uns wahrnehmen, daß die verſchiedenen Hauptperioden *) derſelben in Anſehung

P 4

*) Unter einem Hauptperioden verſtehe ich die Verbindung mehrerer Sätze, von denen der lezte mit

ſehung ihrer Verbindungs und Behandlungsart ſehr verſchieden ſind; daher müſſen wir noch in dieſem Kapitel ſowohl die Einrichtung der gröſſern Tonſtücke in Anſehung ihrer Hauptperioden, als auch die Verbindungsarten der melodiſchen Theile bey dieſen verſchiedenen Hauptperioden näher kennen lernen, und dieſes ſoll in folgenden Abſätzen geſchehen.

Erſter Abſatz.

Von der Beſchaffenheit und Einrichtung der gebräuchlichſten Tonſtücke.

§. 75.

Wenn die Tonkunſt Empfindungen ausdrückt, ſo geſchieht es entweder vermittelſt der menſchlichen Stimme, die mit den unartikulirten Tönen der Kunſt zugleich die artikulirten Töne der Sprache verbindet, oder es geſchieht blos durch die unartikulirten Töne der Kunſt, die vermittelſt der muſikaliſchen Inſtrumente hervorgebracht werden; daher entſtehen die beyden Hauptarten der Kunſt, nemlich die Vocal- und Inſtrumentalmuſik.

§. 76.

mit einer förmlichen Cadenz entweder in der Haupttonart, oder in einer mit ihr nahe verwandten Tonart ſchließt.

§. 76.

In der Vocalmuſik unterſcheiden ſich, als beſondere Arten eines Ganzen, das Recitativ, die Arie mit ihren Abarten, und das Chor. Aus der Verbindung derſelben entſtehen nach Maasgabe des Inhaltes und der Behandlungsart der Poeſie, die Cantate, das Oratorium und die Oper.

I. Von dem Recitative.

§. 77.

Wenn bey der Vereinigung der Tonkunſt mit der Poeſie die ſingende (oder auch zugleich handelnde) Perſon diejenigen Vorſtellungen ſchildert, wodurch ſie nach und nach in einen hohen Grad einer beſtimmten Empfindung geſezt wird, ſo iſt bey der Darſtellung dieſer Vorſtellungen noch kein ſo hoher Grad der Empfindung vorhanden, welcher unſerer Natur gemäß, in eine Ergießung des Herzens, und in einen ſinnlich leidenſchaftlichen Ausbruch, z. E. in Geſang oder in Geſtikulation übergehen könnte; daher hat man zu dieſer Art des dichteriſchen Vortrags, der zum eigentlichen Geſange noch nicht leidenſchaftlich genug iſt, eine beſondere Art der muſikaliſchen Einkleidung erfunden, die zwiſchen der Deklamation, und zwiſchen dem förmlichen Ge-

ſange gleichſam das Mittel hält, und welche man ein Recitativ nennet.

§. 78.

Das Recitativ, als eine ganz ſbeſondere, und von allen andern Arten der Tonſtücke gänzlich abweichende Art, unterſcheidet ſich von der gemeinen Deklamation durch folgende Eigenſchaften: Erſtlich ſind die artikulirten Töne deſſelben nicht die in der Sprache gewöhnlichen Töne; deren Höhe und Tiefe ganz unbeſtimmt iſt; ſondern die Artikulirung geſchieht vermittelſt ſolcher Töne, deren Höhe und Tiefe durch einen dabey angenommenen Grundton auf das genaueſte beſtimmt wird, das iſt, man artikulirt die Töne deſſelben in einer beſtimmten Tonart. Zweytens ſind dieſe Töne ſo geordnet, daß ſie einer harmoniſchen Unterſtützung von verſchiedenen Accorden fähig werden; und drittens werden ſie nicht, wie bey der gewöhnlichen Deklamation ſprechend, ſondern ſingend vorgetragen.

Von dem eigentlichen Geſange hingegen unterſcheidet ſich das Recitativ durch folgende Kennzeichen. Erſtlich iſt es an keine beſtimmte Bewegung des Tactes gebunden. Nur bey denjenigen Silben pflegt man ſich etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorſtechend ſeyn müſſen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, ſie

mögen

mögen mit Viertel- Achtel- oder Sechzehntheilnoten bezeichnet ſeyn. Die Einkleidung des Recitativs in den Tact geſchieht hauptſächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Ruhepuncte des Geiſtes, wodurch die Poeſie verſtändlich wird, theils aber auch diejenigen Silben, die mehr Nachdruck als die übrigen erhalten ſollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vorgeſtellet werden können. Zweytens hat das Recitativ weder ein beſtimmtes Metrum, noch ein beſtimmtes Verhältniß des Umfanges ſeiner Theile. Seine größern und kleinern Ruhepuncte des Geiſtes ſind keinen andern Regeln unterworfen, als denjenigen, welche die gewöhnliche Deklamation auch befolget. Weil es nur eine, in Tonarten eingeſchränkte, und im ſingenden Tone vorgetragene Deklamation iſt, ſo findet dabey drittens, weder eine wirkliche zuſammen hängende Melodie, noch melismatiſche Zuſammenziehung der Töne ſtatt. Viertens iſt das Recitativ auf keine Haupttonart eingeſchränkt, in welche es nach der Ausweichung in andere Nebentonarten wieder zurückkehren und ſchließen müßte. Uebrigens bedient man ſich dabey noch mehrerer Freyheiten der Modulation, die bey dem ordentlichen Geſange nicht ſtatt finden.

„Es

„Es unterſcheidet ſich (ſagt Sulzer *) von „der Arie, dem Liede und andern zum förmlichen „Geſang dienenden Texten dadurch, daß es nicht „lyriſch iſt. Der Vers iſt frey, bald kurz, bald „lang, ohne ein in der Folge ſich gleich bleiben„des Metrum. Dieſes ſcheint zwar nur ſeinen äußerlichen Charakter zu beſtimmen; aber er hat eben die beſondere Art des Geſanges veranlaſſet.„

§. 79.

Zuweilen kommen in dem Recitative Stellen vor, die eine beſondere Behandlungsart erfordern. „Niemand bilde ſich ein, (fährt Sulzer in dem angezeigten Artikel fort,) daß der „Dichter nur die ſchwächſten und gleichgültigſten „Stellen ſeines Werks dem Recitativ vorbehal„te, den ſtärkſten Ausbruch der Leidenſchaften „aber in Arien oder andern Geſängen anbringe. „Denn gar ofte geſchieht das Gegentheil, und „muß natürlicher Weiſe geſchehen. Die ſehr leb„haften Leidenſchaften, Zorn, Verzweiflung, „Schmerz, auch Freude und Bewunderung, „können, wenn ſie auf einen hohen Grad geſtie„gen ſind, ſelten in Arien natürlich ausgedrückt „werden. Der Ausdruck ſolcher Leidenſchaften „wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen,

*) In der allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte, unter dem Artikel Recitativ.

„chen, welches ſchlechterdings dem fließenden „Weſen des ordentlichen Geſanges zuwider iſt.„

Bey ſolchen Stellen des Recitativs pflegen die Tonſetzer ſich des ſo genannten Accompagnements zu bedienen, das iſt, ſie laſſen den Sänger dieſe Stellen des Textes in der eigenen Art des Recitativſtils von Einſchnitt zu Einſchnitt ſingen, ſchildern aber die vorhandene Empfindung vermittelſt der Inſtrumentalmuſik durch kraftvolle und paſſende Sätze, die zwiſchen die Einſchnitte der Singſtimme eingerückt werden.

§. 80.

Wenn im Recitative ſolche zärtliche, klagende, oder feyerliche pathetiſche Stellen vorkommen, die einen, oder mehrere Verſe hindurch in gleichem Affecte fortgehen; ſo verwechſelt dabey der Tonſetzer den gewöhnlichen Recitativſtil mit dem förmlichen Geſange, und trägt dieſe Stellen entweder vermittelſt der Singſtimme, die von dem Baſſe unterſtüzt wird, allein, oder in Begleitung mehrerer Inſtrumente vor. Dieſen, in dem Recitativſtile eingerückten förmlichen melodiſchen Satz, welcher der ſtrengen Bewegung des Tactes, und den Regeln des Tactgewichts und des Rythmus unterworfen iſt, nennet man ein Arioſo.

Dieſes

Dieſes Arioſo muß aber alle Eigenſchaften des ausdrucksvollen Geſanges in einem ſehr hohen Grade beſitzen, weil die Darſtellung der Empfindung dabey nicht ſo anhaltend, und daher keiner ſolchen Modification fähig iſt, wie in der Arie, ſondern ſich gleichſam nur auf einen einzigen Punct der Darſtellung der Empfindung einſchließen muß.

§. 81.

Es giebt noch eine beſondere Behandlungsart des Recitativs, die man zuweilen auch Accompagnement zu nennen pflegt, und die nur in der geiſtlichen Cantate oder im Oratorium gebraucht wird. Sie beſtehet darinne, daß man die Intervalle der Accorde, die bey dem gewöhnlichen Recitative zum Grunde liegen, und die der Generalbaßſpieler bey dem Vortrage deſſelben anſchlägt, um dem Sänger die reine Intonation der Intervallen zu erleichtern, von den Hauptſtimmen des Orcheſters in den vierſtimmigen Satz eingekleidet, ganz ſanfte aushalten läßt. Wird nun in dieſem Falle die Folge der Accorde ſo gewählt, daß bey dem Wechſel derſelben jedesmal einige Intervalle des vorhergehenden Accords, als Intervalle des folgenden liegen bleiben können; ſo wird die Harmonie durch dieſes unabgeſezte ſanfte Fortklingen ſehr zuſammen ſchmelzend,

zend, und bewürkt, weil ſie von weiter keiner metriſchen Bewegung, als von der (in Anſehung des Metrums unbeſtimmten) Bewegung der Singſtimme unterſtüzt wird, eine ganz eigenthümliche Feyerlichkeit, die zur Begleitung eines im Texte vorkommenden Gebets, eines Gelübtes, oder bey jeder andern, einen hohen Grad der Andacht erforderlichen Stelle mit dem beſten Erfolge gebraucht werden kann.

Soll dieſe Art der Begleitung eines Recitativs ſeine eigenthümliche Würkung äußern, ſo muß das ſanfte Aushalten der Töne mit vieler Feinheit und Stetigkeit des Bogenſtrichs verbunden ſeyn; denn wenn z. B. bey nicht allzuſtarker Beſetzung der Stimmen mehrere Inſtrumentiſten zugleich die Wendung des Bogenſtrichs machen, und es geſchieht ſolches nicht unmerklich, und mit der größten Feinheit, ſo gehet ein großer Theil von der guten Würkung des Satzes verloren.

§. 82.

Die mechaniſche Behandlung, oder die Bearbeitung eines Recitativs erfordert ganz eigenthümliche Regeln, von denen die mehreſten von der Kunſt, gut zu deklamiren, hergeleitet werden müſſen. Es hat ſeine ganz eigenthümlichen Cadenz- und Abſatzformeln, die von denen, welche dem förmlichen Geſange eigen ſind, gänzlich

lich abweichen. Ueberdies bedient man ſich dabey der Modulation in andere Töne auf eine ſolche freye Art, die bey keinem andern Producte der Tonkunſt angewendet werden kann. Kurz das Recitativ erfordert zur Kenntniß ſeiner Bearbeitung eine ganz beſondere Anleitung, die nothwendig von einer Anleitung förmliche Melodie zu ſetzen, gänzlich verſchieden iſt.

Weil man nun noch überdies mit Recht fordert, daß derjenige, der die Singecompoſition ſtudiren will, zuvor einen gewiſſen Grad der Fertigkeit im Inſtrumentalſatze erlangt habe, ſo kann man die Urſachen von ſelbſt einſehen, warum ich die Singecompoſition, (in welcher die Behandlung des Recitativs bey weiten den weitläuftigſten Artikel ausmacht,) nicht mit in den Plan dieſer Abhandlung aufgenommen habe.

Derjenige angehende Tonſetzer, der ſich die mechaniſche Behandlung des Textes im Vocalſatze, und beſonders den Recitativſtil bekannt machen will, findet darzu Gelegenheit in Marpurgs Anleitung zur Singecompoſition.

II. Von der Arie mit ihren Abarten.

§. 83.

Die Arie, ſo wie ſie in der Cantate und im Drama erſcheint, beſtehet aus einem ausgeführten,

ten, ſehr ausgebildeten, und von Inſtrumenten begleiteten Geſange, wodurch eine Perſon diejenige Empfindung in verſchiedenen Modificationen ſchildert, in die ſie durch Veranlaſſung des Gegenſtandes verſezt worden iſt, welchen das Singſtück behandelt.

Die Poeſie zur Arie beſtehet aus verſchiedenen, in Anſehung der Anzahl und des Silbenmaßes willkührlichen, aber jederzeit lyriſchen Verſen.

Enthalten dieſe Verſe nur einen vollſtändigen Redeſatz, ſo pflegt man ſie eine Ariette zu nennen, zum Unterſchiede der gewöhnlichen Arie, die jederzeit zwey vollſtändige Redeſätze enthält.

§. 84.

Ehedem bediente man ſich zur muſikaliſchen Einkleidung der Arie nicht ſo vieler Formen wie anjezt. Die gewöhnlichſte Form, in welcher ſie erſchien, und die auch, nur mit einer kleinen Abänderung anjezt noch ſehr häufig gebraucht wird, beſtehet hauptſächlich darinne, daß der erſte Theil der Arie zwey Hauptperioden enthält, und daß er von dem zweyten Theile, welcher in dieſem Falle jederzeit nur einen einzigen Perioden ausmacht, durch ein kurzes Zwiſchenſpiel der Inſtrumente getrennt, und nach dem Vortrage des

zweyten Theils entweder ganz, oder nur zum Theil wiederholt wird.

Vor dem erſten Hauptperioden, oder vor dem erſten Vortrage der Poeſie vermittelſt der Singſtimme gehet ein Periode vorher, der von den Inſtrumenten allein vorgetragen, und das Ritornell genennet wird. Dieſes Ritornell hat erſtlich den Nutzen, daß der Sänger, wenn er das vorhergehende Recitativ geſungen hat, ſich wieder erholen, und zum Vortrage der Arie vorbereiten kann; zweytens aber, und hauptſächlich dient es dazu, die Zuhörer zu dem Genuſſe der Empfindung vorzubereiten, welche die Arie erwecken ſoll. *) Es beſtehet hauptſächlich aus ſolchen Sätzen, die zu der Anlage der Arie gehören,

*) Es kömmt aber auch zuweilen der Fall vor, daß die Singſtimme die Arie ohne vorher gehendes Ritornell, unmittelbar nach einem vorher gehenden Recitative anhebt. Dieſes geſchieht alsdenn, wenn in der Poeſie der Schluß des Recitativs mit dem Anfange der Arie ſo genau zuſammenhängt, daß man beyde, der Natur der vorhandenen Empfindung zu Folge, nicht ohne Unſchicklichkeit durch das Ritornell trennen kann. Ein ſchönes Beyſpiel eines ſolchen Eintritts der Arie ohne Ritornell finden wir in Schweizers Alceſte, nach dem Monolog des Admets: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage der Liebe ꝛc. Admet,

ren, die aber ohne beſondere Zergliederung, und zwar in der Haupttonart vorgetragen werden, in welcher auch jederzeit dieſes Ritornell mit einem förmlichen Tonſchluſſe ſchließt.

Nach dieſem Ritornell hebt die Singſtimme den erſten Hauptperioden der Arie an. In demſelben werden die Verſe der Poeſie, die zum erſten Theile der Arie gehören, wenn ihr Inhalt

 ſehr

Admet, in ſüße Erinnerung ſeines ehemaligen Beſitzes der Alceſte verſenkt, ſieht ſie im Geiſte um Lethes Ufer irren; „liebreich drängen ſich die Schatten um ſie her; ſie bieten ihr „aus Lethes Fluth gefüllte Schalen an. O hüte dich, Geliebte, (ſingt Admet) koſte nicht „von ihrem Zaubertrank! ziehe nicht mit ihm „ein ſchreckliches Vergeſſen unſerer Liebe ein!„

(Nun fängt er unmittelbar die Arie an:)

„O flieh' geliebter Schatten, fliehe!
Ich unterläge dem Gewicht
Von dieſem ſchrecklichſten der Schmerzen!
Noch lebt Admet in deinem Herzen,
O entziehe
Dies einzige, dies lezte Guth ihm nicht!„

Wie viel würde nicht der ängſtliche Ausruf Admets: O flieh' geliebter Schatten u. ſ. w. nach den vorher gehenden lezten Worten des Recitativs:

ſehr zuſammenhängend iſt, zuerſt ohne Wiederholung und Zergliederung vorgetragen, damit der Sinn derſelben von den Zuhörern gehörig gefaßt werden kann. Unmittelbar hernach aber werden die vorzüglichſten Stellen wiederholt und zergliedert. Dabey wendet ſich die Modulation nach der Tonart der Quinte (oder auch bey der Grundlage einer weichen Tonart nach der Terz) hin, in welcher dieſer erſte Hauptperiode geſchloſſen wird.

Bey Texten, die aus nicht viel Verſen beſtehen, geſchieht der Uebergang der Modulation gewöhnlich in dem dritten melodiſchen Theile, *) damit die eigentliche Zergliederung der Sätze, und

citativs: Ziehe nicht mit dieſem Zaubertranke ein ſchreckliches Vergeſſen unſerer Liebe ein, verloren haben, wenn der Tonſetzer beyde ſo genau zuſammenhängende Ideen durch ein Ritornell getrennt hätte!

*) Beſtehet aber der erſte Theil des Textes aus vielen Verſen, ſo kann man auch erſt in einem der folgenden melodiſchen Theile die Modulation vor ſich gehen laſſen, damit man gleichſam in der Tonart der Quinte zu den übrigen melodiſchen Theilen, und zu der Zergliederung derſelben Raum genug übrig behalte. Uebrigens muß ich bemerken, daß hier von der Modulation, als von einem anjezt nur mechaniſch betrachteten Gegenſtande die Rede iſt.

und die erſte Hauptmodification der Empfindung in dieſer verwandten Tonart geſchehe, die beſonders zur Ausführung dieſes erſten Perioden beſtimmt iſt; denn die Ausführung und Zergliederung der Sätze in der Haupttonart wird der zweyten Hälfte des zweyten Perioden vorbehalten.

Nachdem dieſer erſte Hauptperiode mit einer vollkommenen Cadenz in dieſer nächſtverwandten Tonart geſchloſſen hat, machen die Inſtrumente in dieſer Tonart noch ein kurzes Zwiſchenſpiel, welches, je nachdem es länger oder kürzer iſt, entweder mit einer Cadenz, oder nur mit dem Quintabſatze in dieſer Tonart ſchließt.

Der Anfang des zweyten Hauptperioden wird entweder in eben dieſer Tonart gemacht, und die Modulation mit dem erſten oder zweyten melodiſchen Theile wieder in die Haupttonart zurückgeleitet; oder man läßt denſelben ſogleich in der Haupttonart ſelbſt eintreten.

Die erſte Hälfte dieſes zweyten Hauptperioden iſt nun beſonders der Zergliederung der vorzüglichſten Sätze, und kurzen Ausweichungen in andere verwandte Tonarten, jedoch ohne darinn zu ſchließen, vorbehalten. Alsdenn wird entweder der Hauptſatz mit ſeinen vornehmſten Zergliederungsſätzen in einer neuen Wendung in der Haupttonart vorgetragen, und der Periode geſchloſſen; oder man wiederholt blos die zweyte

Hälfte des erſten Perioden, und ſchließt alſo dieſen zweyten Perioden mit eben der Folge der Säze im Hauptone, mit welcher der erſte Periode in der Quinte geſchloſſen hatte.

Auch nach dieſem Perioden machen die Inſtrumente wieder ein kurzes Ritornell mit einer Cadenz im Hauptone, weil alsdenn bey der Wiederholung des erſten Theils die ganze Arie damit ſchließt.

Der zweyte Theil, der dem Inhalte des Textes zu Folge entweder vermittelſt einiger melodiſchen Theile des erſten Theils, in eben derſelben Tactart und Bewegung vorgetragen, oder aber vermittelſt neuer melodiſcher Theile in eine andere Tactart und Bewegung eingekleidet wird, enthält bey dieſer Form jederzeit nur einen einzigen Hauptperioden, in welchen noch überdies wenige Wiederholungen und Zergliederungen der Säze angebracht werden. Er hat gewöhnlich ſeine eigene Tonart, in welcher er entweder ſogleich anhebt, oder in welche, wenn der Anfang mit der Haupttonart gemacht wird, die Modulation hingeleitet wird. Wenn z. B. die Arie in der harten Tonart geſezt iſt, ſo modulirt dieſer zweyte Theil entweder in die weiche Tonart der Sexte, oder in die harte Tonart der Quarte, und ſchließt entweder in einer von beyden, oder die Modulation wendet ſich nach der weichen Tonart

der

der Secunde oder Terz hin, um in derſelben zu ſchließen. Sehr oft wird aber auch mit dem Eintritte des zweyten Theils die weiche Tonart des Grundtones mit der harten verwechſelt.

Nach dieſem zweyten Theile wurde ehedem die Modulation vermittelſt eines kurzen Ritornells wieder in die Haupttonart geführt, und jederzeit der ganze erſte Theil wiederholt. Anjezt aber pflegt man öfterer den Uebergang dergeſtalt zu machen, daß nur der zweyte Hauptperiode oder ein Theil deſſelben wiederholt wird, oder man ziehet den vorzüglichſten Inhalt des ganzen erſten Theils in einen einzigen Perioden in der Haupttonart zuſammen, und ſchreibt denſelben völlig aus.

Dieſe Form iſt nun in dem Falle die ſchicklichſte, wenn der Dichter das weſentlichſte der Empfindung in dem erſten Theile der Arie, in dem zweyten aber nur eine beſondere Modification derſelben geſchildert hat, die unmittelbar wieder auf die Vorſtellung des erſten Theils leitet.

Anmerkung.

Die Ariette iſt gewöhnlich von dieſer Form nur darinne verſchieden, daß ſie keinen zweyten Theil hat, und daß die Ausführung und Zergliederung der Säze nicht ſo weitläuftig zu ſeyn pflegt, wie bey der Arie.

§. 85.

Die zweyte Form der Arie, der man ſich in modernen Singſtücken bedient, iſt die Form des Rondo. Wenn dieſe Form bey der Arie angewendet werden ſoll, ſo erfordert ſie einen Text von ſanfter Empfindung, der zugleich in Anſehung des Versbaues dieſer Form entſpricht. Der erſte Theil eines ſolchen Textes enthält am ſchicklichſten vier kurze Verſe, von denen der erſte und dritte, und zweyte und vierte gleichartig ſind, oder ſich reimen. Der zweyte Theil kann zwar in Anſehung der Zahl der Verſe von größerem oder kleinerem Umfange ſeyn, aber er muß vorzüglich die Eigenſchaft haben, daß die Wiederholung des erſten Theils, wo nicht nothwendig, doch höchſt ſchicklich wird. Bey ſolchen Texten enthalten die verſchiedenen Zwiſchenperioden allezeit den zweyten Theil des Textes, und nur der Wiederkehr des Rondoſatzes iſt der erſte Theil aufbehalten. Noch beſſer aber iſt es, wenn die Form des Textes der Einrichtung des Rondo noch mehr angepaßt, das heißt, ſo beſchaffen iſt, daß er ebenfalls nach dem Hauptſatze mehrere vollſtändige Redeſätze enthält, welche die Wiederkehr des Hauptſatzes begünſtigen.

§. 86.

In der Muſik unterſcheidet ſich das Rondo von allen andern Tonſtücken haptſächlich dadurch,

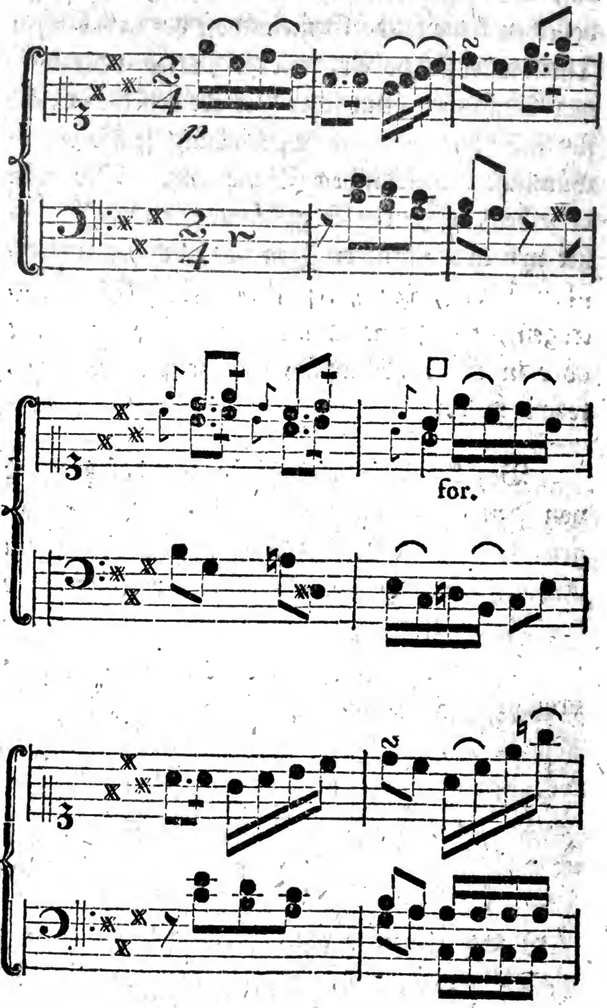
daß

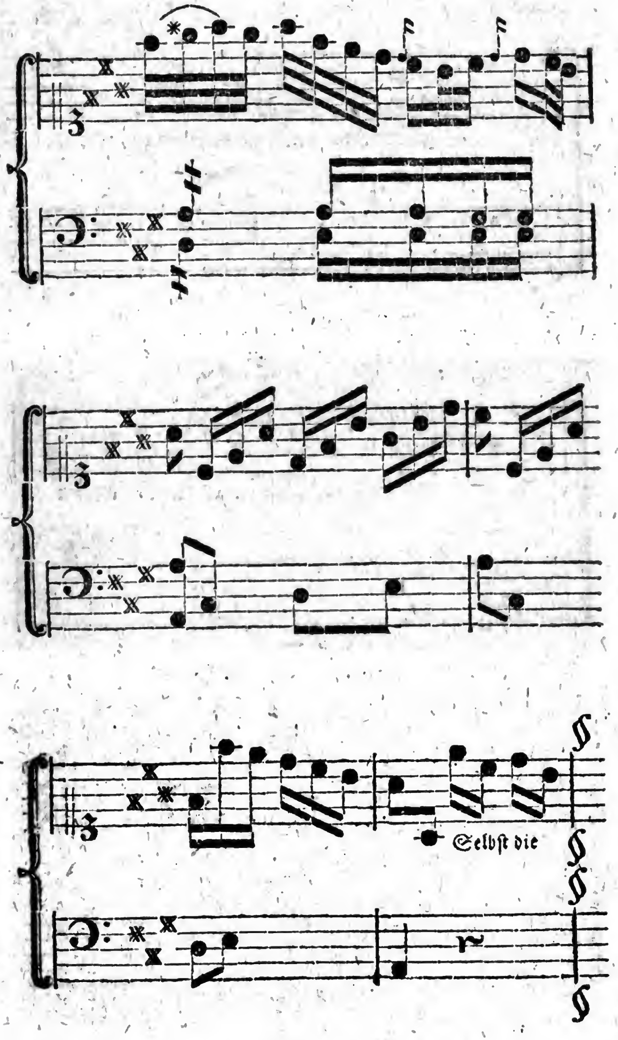
daß die verſchiedenen Perioden oder Zwiſchenſätze deſſelben keine ſolche Gemeinſchaft der melodiſchen Theile unter ſich haben, wie die Perioden der übrigen Tonſtücke; denn jeder Periode deſſelben macht für ſich eine beſondere Verbindung ſeiner eigenthümlichen melodiſchen Theile aus. Der erſte derſelben, oder der ſo genannte Rondoſatz beſtehet nur aus einem einzigen vollſtändigen melodiſchen Theile, der zuerſt als Quintabſatz vorgetragen, bey ſeiner unmittelbaren Wiederholung aber in einen Schlußſatz des Haupttones umgeformt wird.

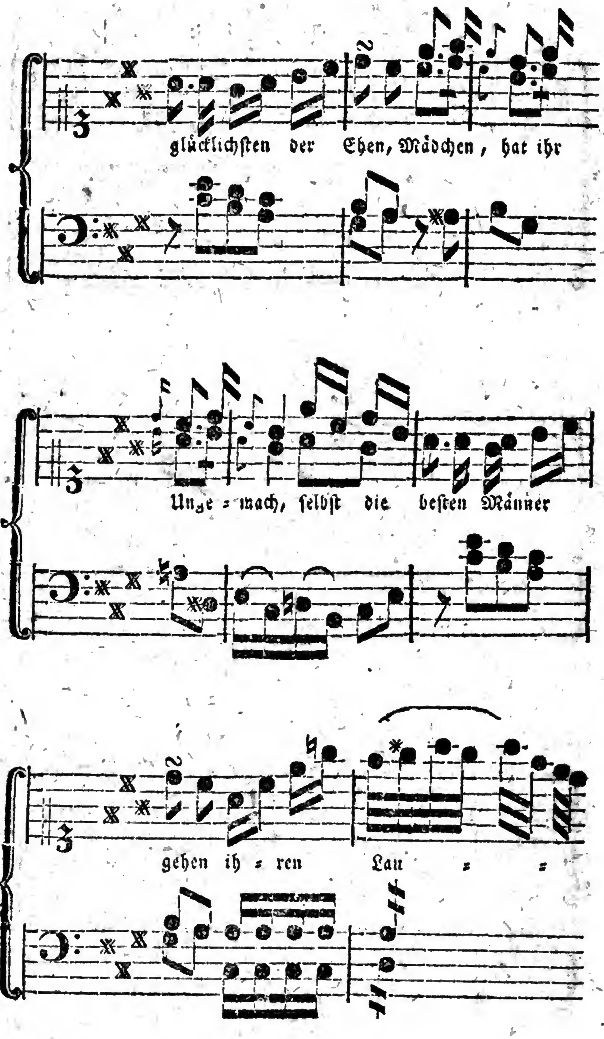
Bey der Arie wird dieſer Rondoſatz zuerſt von den Inſtrumenten als Ritornell vorgetragen, *) und der Cadenz deſſelben ſehr oft noch ein Anhang beygefügt, welcher bey der Wiederkehr des Rondoſatzes (wie in dem folgenden Beyſpiele zu ſehen iſt,) oft ſtatt des ganzen Ritornells gebraucht wird. z. B.

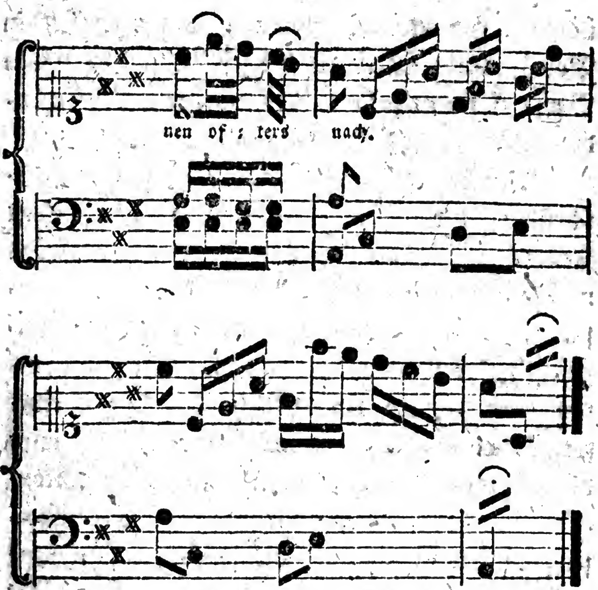
*) Bey Concerten aber iſt es gewöhnlicher, daß die concertirende Stimme zuerſt den Rondoſatz vorträgt, ehe er als Ritornell von dem Orcheſter wiederholt wird.

Andantino. Aus Benda's Walder.




Selbſt die


glücklichſten der Ehen, Mädchen, hat ihr
Unge = mach, ſelbſt die beſten Männer
gehen ih = ren Lau = =



(die Fortſetzung folgt weiter unten.)

Der zweyte Periode, oder der erſte Zwiſchenſatz (couplet) des Rondo modulirt mit ſeinen eigenthümlichen melodiſchen Theilen in die Quinte, bey der Grundlage der weichen Tonart aber in die Terz, zergliedert dieſelben mehr oder weniger, je nachdem der Satz von größerem oder kleinerem Umfange ſeyn ſoll, und ſchließt endlich in dieſer Tonart mit einer vollkommenen Cadenz, nach welcher der Rondoſatz wieder unmittelbar *) in

*) Bey weitläuftigern Ausführungen des Rondo, und

in der Haupttonart eintritt, und nach ſeinem Vortrage als Ritornell wiederholt wird. Ein Beyſpiel findet man in dem weiter unten ſtehenden Verfolge des Bendaſchen Rondo.

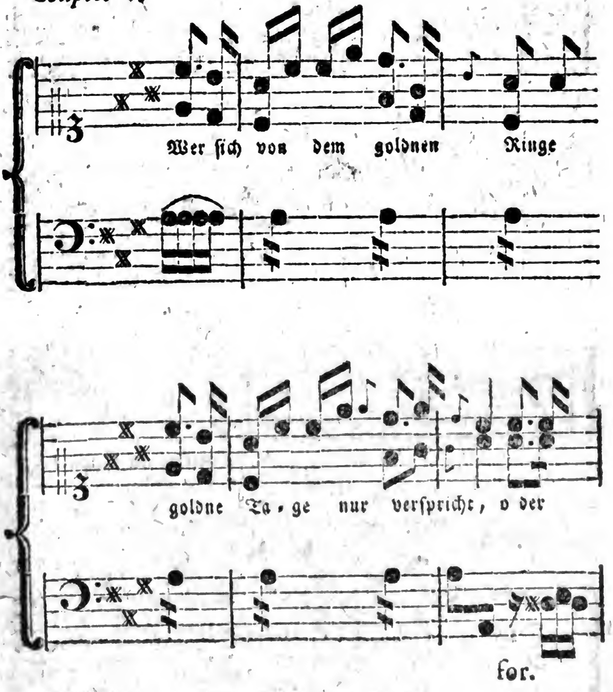
Der dritte Periode, oder der zweyte Zwiſchenſatz, der mit einer andern nahe verwandten Tonart *) anhebt, trägt ſeine eigenthümlichen melodiſchen Theile nach Beſchaffenheit des Umfanges, den er haben ſoll, mit mehr oder weniger Zergliederung vor, und ſchließt hernach in einer ſolchen nahe verwandten Tonart mit einer förmlichen Cadenz. Nach dieſer Cadenz wird der Rondoſatz wie zuvor wieder in der Haupttonart wiederholt, und das ganze Rondo geſchloſſen; oder man fügt auf die ſo eben beſchriebene Art

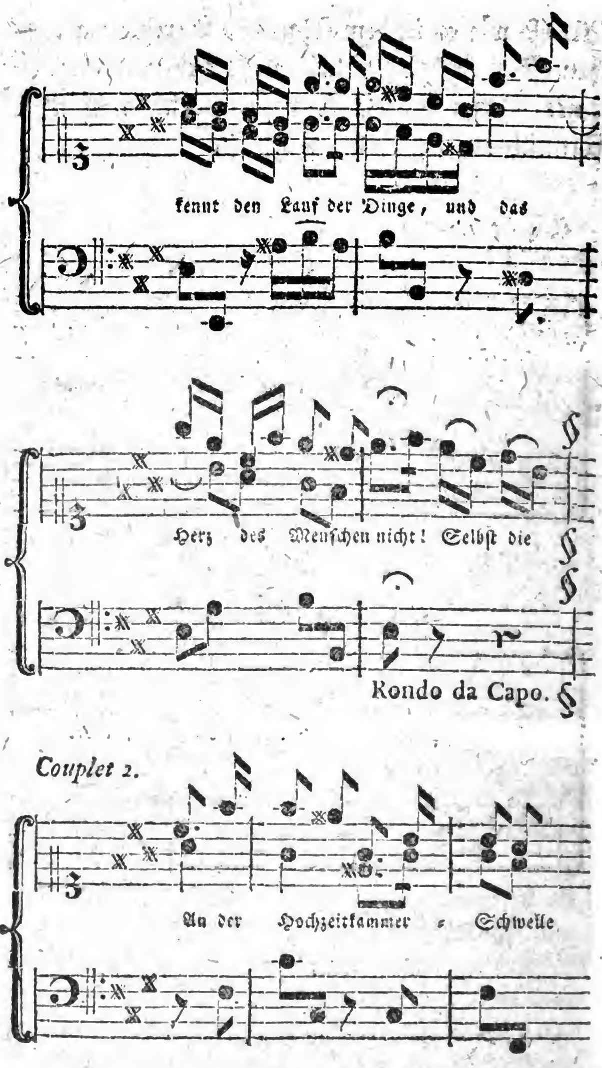
und beſonders in Sinfonien und Concerten, wird auch oft nach der Cadenz der Zwiſchenperioden vermittelſt eines eingeſchobenen melodiſchen Theils, welcher durch Ausdehnung eines Gliedes erweitert wird, die Modulation wieder in die Haupttonart zurück geführt, ehe die Wiederholung des Rondoſatzes erfolget.

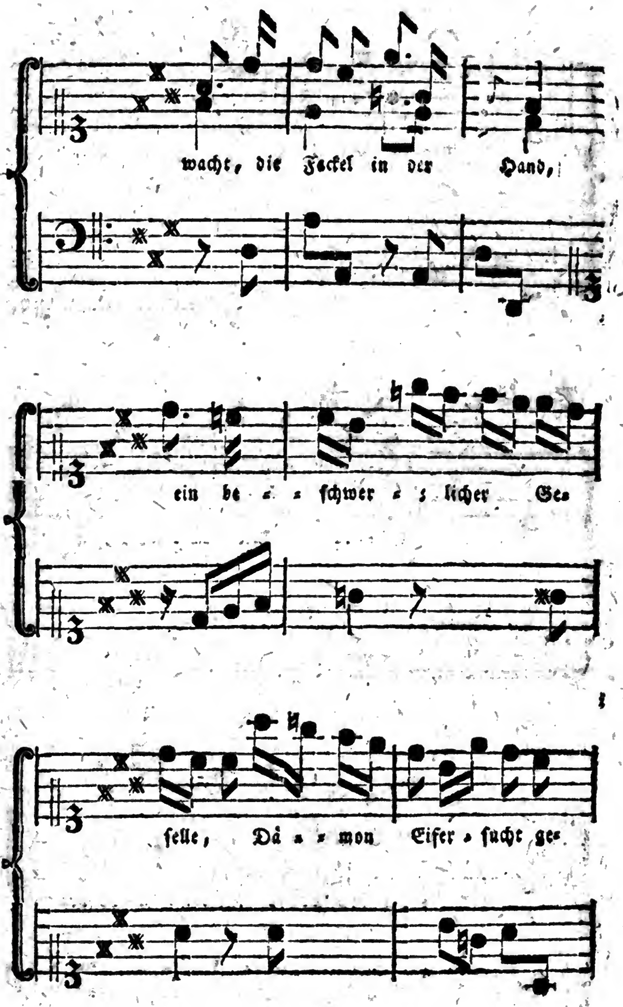
*) Wenn das Rondo in der harten Tonart geſezt iſt, ſo pflegt es gewöhnlich entweder die weiche Tonart der Sexte, oder die weiche Tonart des Grundtons zu ſeyn. Bey der Grundlage einer weichen Tonart hingegen iſt es entweder die harte Tonart des Grundtones, oder die weiche Tonart der Quinte.

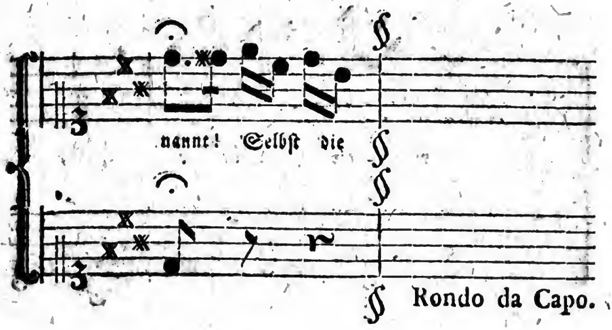
Art (ſo wie es in dem folgenden Beyſpiele geſchehen iſt,) noch einen dritten Zwiſchenperioden in einer ſolchen Tonart hinzu, in welche noch nicht förmlich ausgewichen worden iſt.

Couplet 1.

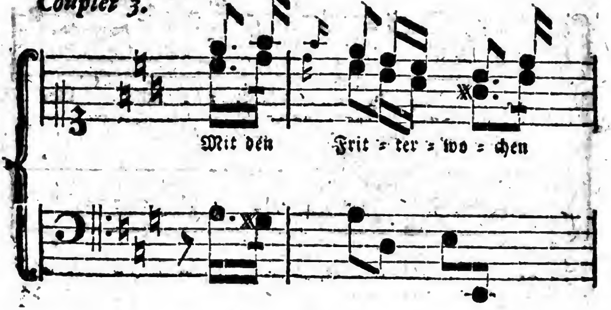


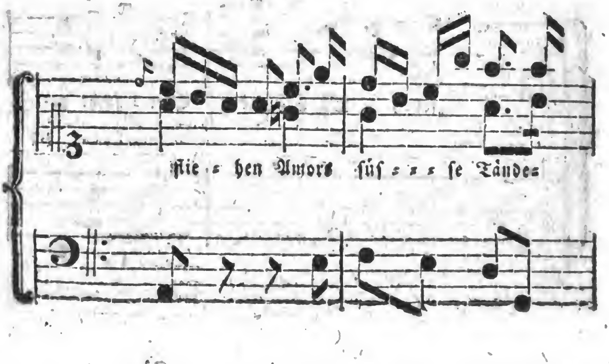

kennt den Lauf der Dinge, und das
Herz des Menſchen nicht! Selbſt die
Rondo da Capo.
Couplet 2.
An der Hochzeitkammer = Schwelle

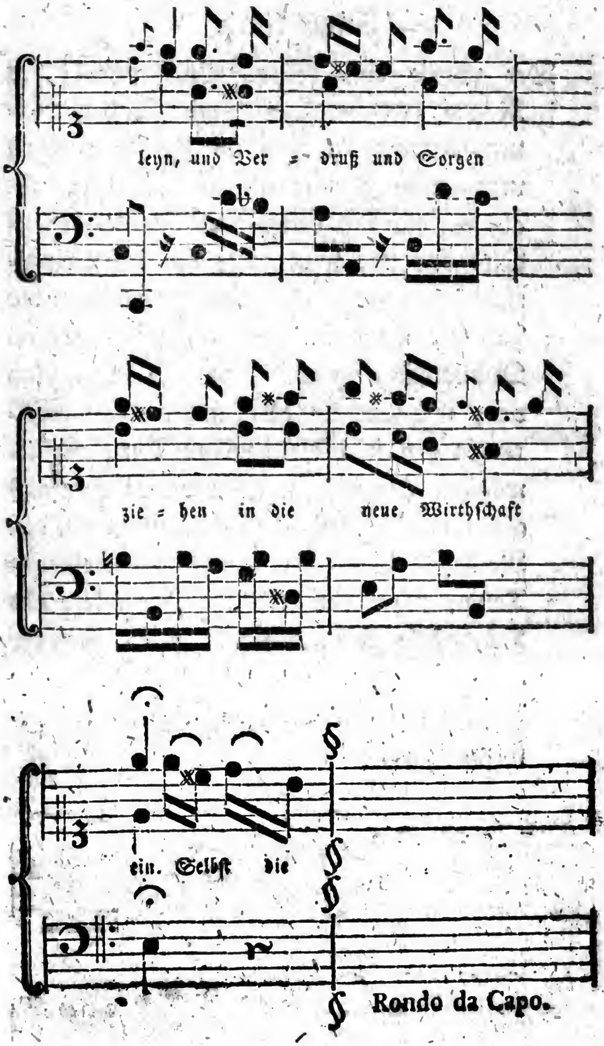

wacht, die Fackel in der Hand,
ein be = = ſchwer = = licher Ge=
ſelle, Dä = = mon Eifer = ſucht ge=


nannt! Selbſt die
Rondo da Capo.

Couplet 3.

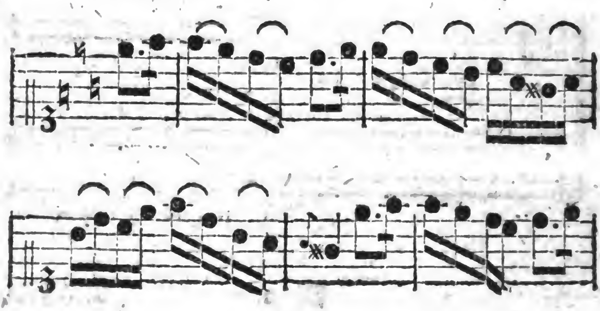

Mit den Frit = ter = wo = chen

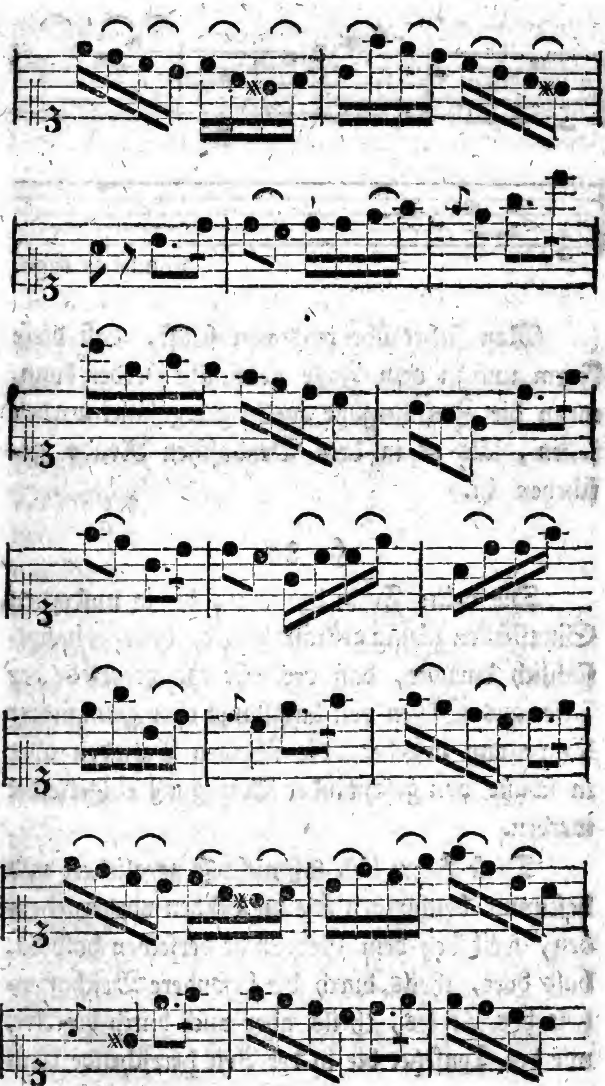

flie = hen Amors ſüſ = = = ſe Tände=

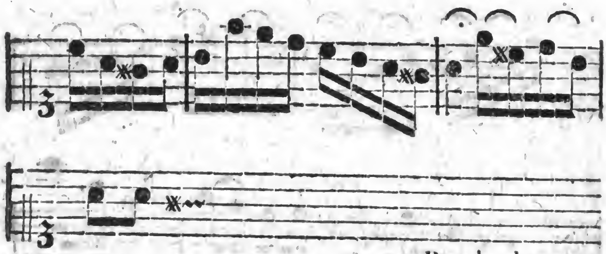

leyn, und Ver = druß und Sorgen
zie = hen in die neue Wirthſchaft
ein. Selbſt die
Rondo da Capo.

Anmerkung.

Der zweyte oder dritte Zwiſchenperiode des Rondo, welcher gewöhnlich gleich mit ſeinem Anfange in einer mit der Haupttonart verwandten Tonart eintritt, wird ſehr oft als ein für ſich beſtehendes Rondo behandelt, das iſt, man trägt den erſten eigenthümlichen melodiſchen Theil deſſelben in der Tonart, welche man gewählt hat, zuerſt als Quintabſatz, hernach aber als Schlußſatz vor, und modulirt alsdenn unmittelbar weiter in den nächſtverwandten Ton dieſer gewählten Tonart, in welcher man ebenfalls eine förmliche Cadenz macht, und dann den Rondoſatz dieſes Perioden in ſeiner eigenen Tonart wiederholt, ehe die Wiederkehr des Hauptſatzes vor ſich gehet; z. B. wenn der dritte Zwiſchenperiode unſers Rondo (ohne Abſicht auf den Text) auf folgende Art geformt wird.







Rondo da capo.

Man ſiehet übrigens von ſelbſt, daß dieſe Form nur in dem Falle gebraucht werden kann, wenn die Zwiſchenſätze weiter ausgeführt werden ſollen, als es in dem Bendaſchen Rondo geſchehen iſt.

§. 87.

Die dritte Form der Arie, die in modernen Singſtücken häufig gebraucht wird, beſtehet hauptſächlich darinne, daß der erſte Hauptperiode der Arie aus Sätzen von langſamer oder gemäßigter Bewegung beſtehet, die übrigen Perioden aber in Sätze von geſchwinder Bewegung eingekleidet werden.

Dieſe Form läßt ſich nicht ſo zergliedert und beſtimmt beſchreiben wie die beyden vorhergehenden, weil bey dem Gebrauche derſelben bald da, bald dort, theils durch die beſondere Beſchaffenheit des Textes, theils aber auch durch die Art, wie der Tonſetzer die in der Arie herrſchende Empfindung

pfindung modificirt, beträchtliche Abweichungen nothwendig gemacht werden. Aber eben deßwegen, weil ſie nicht ſo einſeitig und beſtimmt gebraucht wird, wie die beyden vorher gehenden, iſt ſie allgemein betrachtet in mehr als einer Rückſicht die vorzüglichſte, wenn anders bey dem Wechſel der geſchwindern Bewegung nich wider die Natur der vorhandenen Empfindung gehandelt wird.

Bey dem Gebrauche dieſer Form wird am gewöhnlichſten in dem erſten Hauptperioden, der in eine langſame Bewegung eingekleidet iſt, und dem gewöhnlich ein Ritornell von eben derſelben Bewegung vorher gehet, die Modulation nach der Quinte hingeleitet. Nach dem Vortrage der verſchiedenen Sätze werden die hervorſtechendſten derſelben zergliedert, und der Periode wird mit einer förmlichen Cadenz in der Quinte (zuweilen aber auch in der Haupttonart) geſchloſſen, nach welcher unmittelbar, das iſt, ohne Ritornell, der Allegroſatz anfängt. Dieſes Allegro hat gewöhnlich zwey Hauptperioden, die ohne ſonderliche Abweichung eben die Beſchaffenheit haben, wie die beyden erſten Hauptperioden der im 84ſten §. beſchriebenen Form.

Dieſe Form iſt in dem Falle ſehr brauchbar, wenn der Dichter den ſtärkern Ausdruck der Empfindung in den zweyten Satz der Arie gelegt hat.

Anmerkung.

Die verſchiedenen Abweichungen von dieſer Form, ſo wie überhaupt diejenigen ungewöhnlichern Formen der Arie, zu welchen der Tonſetzer zuweilen durch den zu bearbeitenden Text, und durch die in demſelben enthaltenen beſondern Wendungen veranlaßt wird, muß ſich der Anfänger durch fleißiges Studium der Partituren guter Meiſter bekannt zu machen ſuchen.

§. 88.

Wenn zwey Perſonen in einem ſolchen Tonſtücke ihre Empfindungen, jede aber nach ihrer individuellen Art ſchildern, ſo nennet man es ein Duet.

Das Duet hat zwar eben dieſelben Hauptperioden, und eben der Gang der Modulation, wie die Arie; der einzige mechaniſche Unterſchied ſcheint blos dieſer zu ſeyn, daß die melodiſchen Theile bald unter dieſe, bald unter jene ſingende Perſon vertheilt ſind, oder daß beyde zuweilen mit gleich ſtark hervorſtechenden Melodien einige Zeit zuſammen fort ſingen. Allein ſo ähnlich die äußerliche Einrichtung des Duets der Einrichtung der Arie zu ſeyn ſcheint, ſo verſchieden iſt die wirkliche Bearbeitung des erſten von der Bearbeitung der leztern; denn das Duet iſt

poly=

polyphoniſch, *) das iſt, es muß auf diejenige Art erfunden werden, die ich auf der 87ſten Seite des zweyten Theils beſchrieben habe.

Es gehört unter die ſchwereſten, und die höchſten Kenntniſſe der Kunſt vorausſetzenden Arbeiten des Tonſetzers, zwey Perſonen, jede nach ihrer beſondern Art in einem Perioden vereint, ihre Empfindungen darſtellen zu laſſen; oder zwey Melodien zu erfinden, von denen keine den Vorzug vor der andern hat, und die bey aller Verſchiedenheit des Ausdrucks, den ſie oft enthalten müſſen, ein gut zuſammenhängendes Ganzes ausmachen. Daher iſt das Duet blos ein Gegenſtand der Bearbeitung des ſchon völlig gebildeten Tonſetzers.

Graun hat in dieſer Art der Tonſtücke ganz vorzügliche Meiſterſtücke geliefert; und **Hiller**, wenn er ſich auch um die Tonkunſt weiter nicht verdient gemacht hätte, würde ſich ſchon dadurch ein großes Verdienſt erworben haben, daß er dieſe Meiſterſtücke der Kunſt der Vergeſſenheit entriſſen, und durch die Veranſtaltung des Drucks derſel-

*) Polyphoniſch oder vielſtimmig, zum Unterſchiede derjenigen Tonſtücke, in welchen das Ideal des Tonſetzers nur in einer einzigen Stimme enthalten iſt, und die man homophoniſche nennet. Siehe die 83ſte und folgenden Seiten des zweyten Theils.

derſelben Gelegenheit gegeben hat, daß ſie allgemeiner bekannt worden ſind.

III. Von dem Chore.

§. 89.

Das Chor unterſcheidet ſich von der Arie nicht allein dadurch, daß der Ausdruck einer beſtimmten Empfindung von vielen Perſonen zugleich, die entweder ein ganzes Volk, oder eine beſondere Klaſſe deſſelben, eine ganze Kirchengemeinde u. dergl. vorſtellen, dargeſtellet wird; ſondern auch dadurch, daß ſeine melodiſchen Theile ganz anders beſchaffen ſeyn müſſen, als bey der Arie. Die melodiſchen Theile, aus welchen die Arie beſtehet, müßen nothwendig völlig, und auf das beſtimmteſte ausgebildet ſeyn, weil ſie die Empfindung einer einzigen Perſon enthalten, die dieſe Empfindung auf ihre eigene individuelle Art darſtellt. Im Chore hingegen dürfen die melodiſchen Theile den höchſten Grad der Ausbildung nicht haben, weil ſie die Darſtellung der Empfindung einer ganzen Menge enthalten ſollen; daher müſſen die melodiſchen Theile des Chors ſich mehr durch innere Kraft, als durch die höchſte Ausbildung oder Feinheit des Ausdruckes auszeichnen.

§. 90.

Das Chor iſt eine der ſchwereſten Arbeiten des Tonſetzers, und zwar nicht, wie viele Anfänger glauben, blos deswegen, weil er dabey an einen reinen vierſtimmigen Satz gebunden iſt, den er nicht ſo willkührlich, wie bey Inſtrumentalſtücken mit dem zwey oder dreyſtimmigen Satze verwechſeln kann; auch nicht deswegen, weil der Text ohne Zerreißung ſeines Zuſammenhanges, und ohne logiſche Fehler jeder der vier Hauptſtimmen untergelegt werden muß; ſondern die größte Schwierigkeit beſtehet darinne, daß der Tonſetzer bey der Erfindung der Anlage ſeines Chors nach der ſchon vorhin genannten, und im zweyten Theile S. 87. beſchriebenen polyphoniſchen Art verfahren muß.

§. 91.

In der geiſtlichen Cantate erſcheint das Chor in zweyerley Geſtalten, denn es iſt in dieſer Art der Singſtücke entweder in der gebundenen oder fugenartigen Schreibart, oder in der Art des freyen und galanten Stils gearbeitet. In der Oper, und in ſolchen Cantaten, die nicht beſonders der Erbauung gewidmet ſind, bedient man ſich gewöhnlicher Weiſe nur der lezten Art.

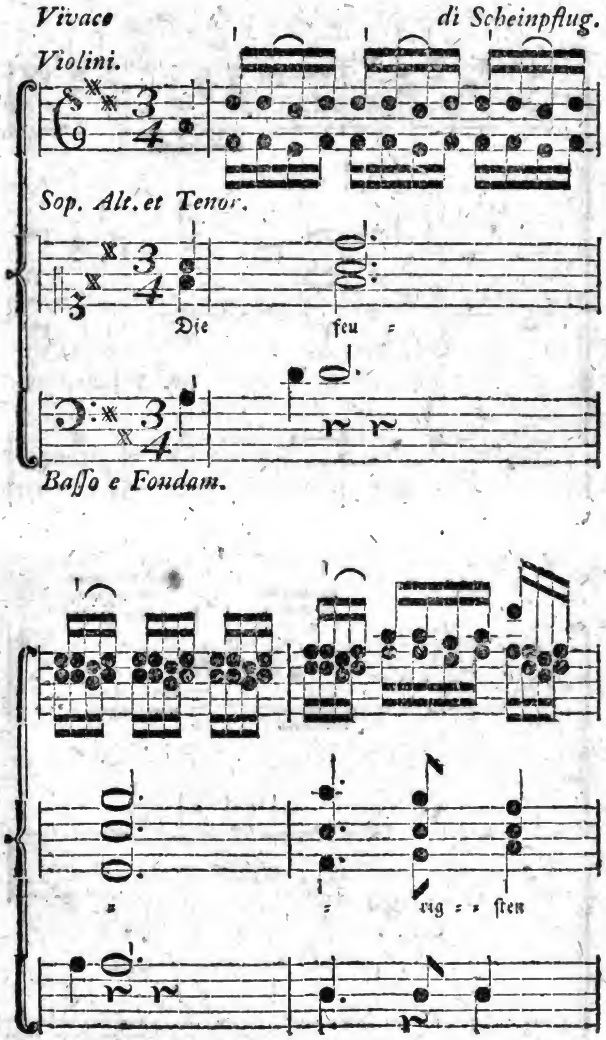
§. 92.

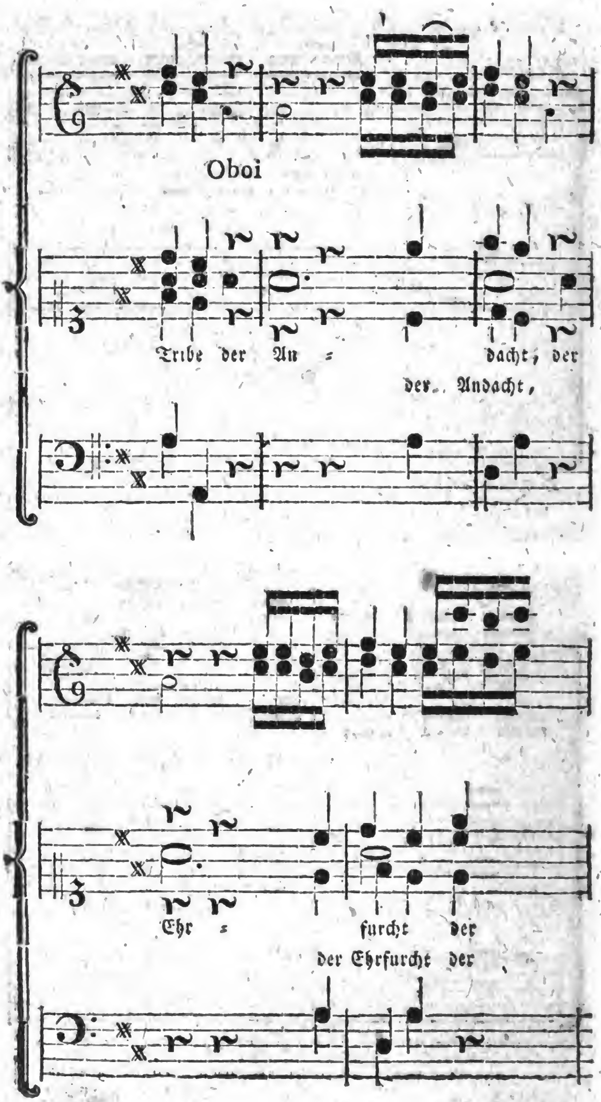
§. 92.

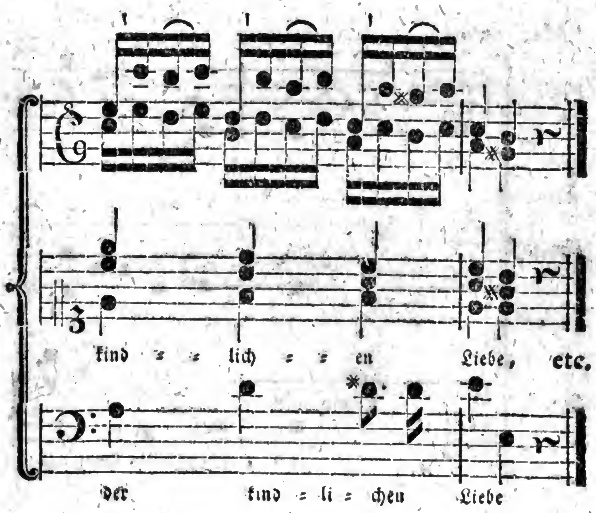
Die Chöre der freyen Schreibart ſind in Anſehung der Anzahl, der Form, und der Modulation ihrer Perioden, der Arie ziemlich gleich; nur bedient man ſich bey den Chören, die in der Mitte und am Ende der Singſtücke ſtehen, nicht ſo allgemein eines Anfangsritornells, wie bey der Arie, ſondern man läßt die Singſtimmen ſehr oft unmittelbar nach dem Recitative eintreten. In Anſehung der innern Einrichtung hingegen giebt es zweyerley Behandlungsarten, die entweder abgeſondert, das iſt, ſo gebraucht werden, daß nur eine derſelben durch das ganze Chor hindurch herrſchend iſt, oder ſie werden beyde zuſammen im Chore vereinigt.

Die erſte dieſer Behandlungsarten eines Chors in der freyen Schreibart beſtehet darinne, daß die Singſtimmen in Anſehung der melodiſchen Figuren ſehr unausgebildet ſind, und nur die Töne der Harmonie ohne melodiſche Verzierungen enthalten, wobey aber die Inſtrumente ſich vermittelſt ſolcher melodiſchen Figuren fortbewegen, die dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung entſprechen; z. E.

Vivace.


Vivace
di Scheinpflug.
Violini.
Sop. Alt. et Tenor.
Die
feu =
Baſſo e Foudam.
=
=
rig = = ſten


Oboi
Tribe der An ꞉ dacht, der
der Andacht,
Ehr ꞉ furcht der
der Ehrfurcht der

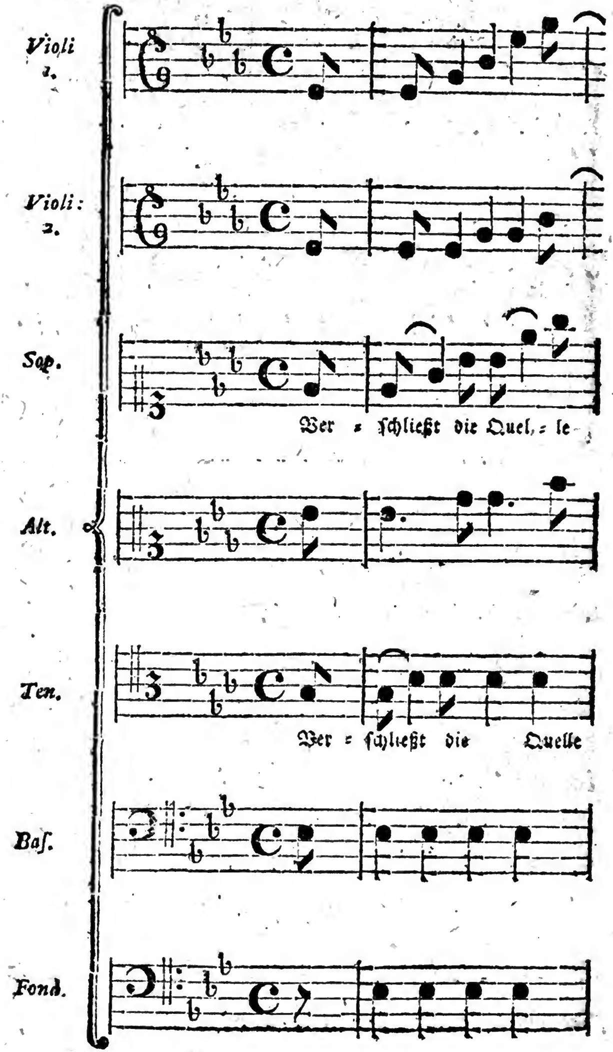


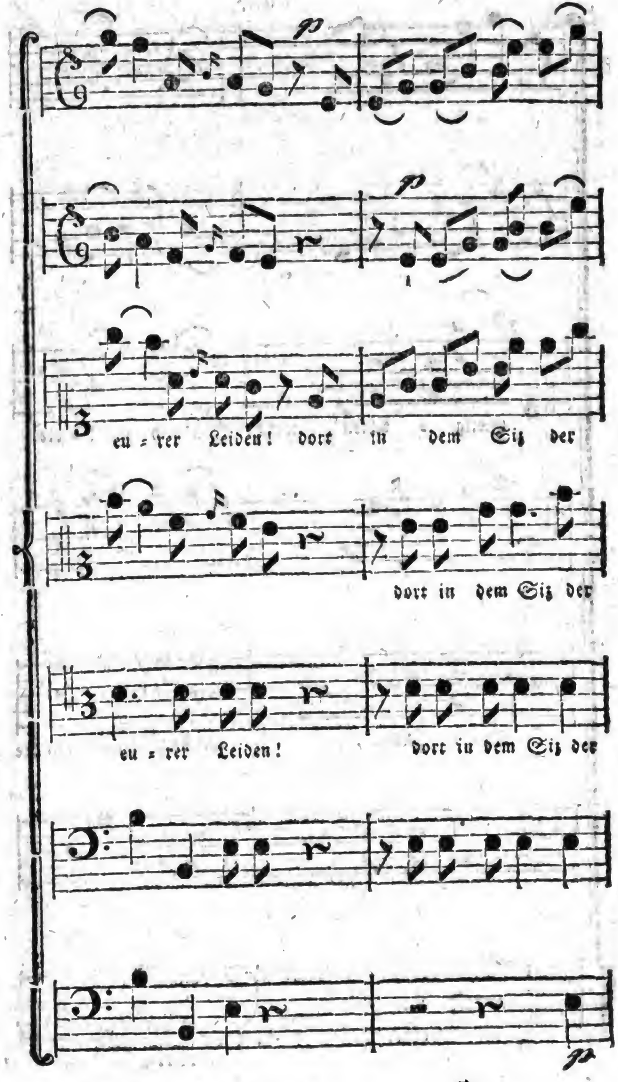
Dieſer Behandlungsart, wenn ſie durch das ganze Chor beybehalten wird, bedient man ſich gewöhnlich nur in geiſtlichen Cantaten.

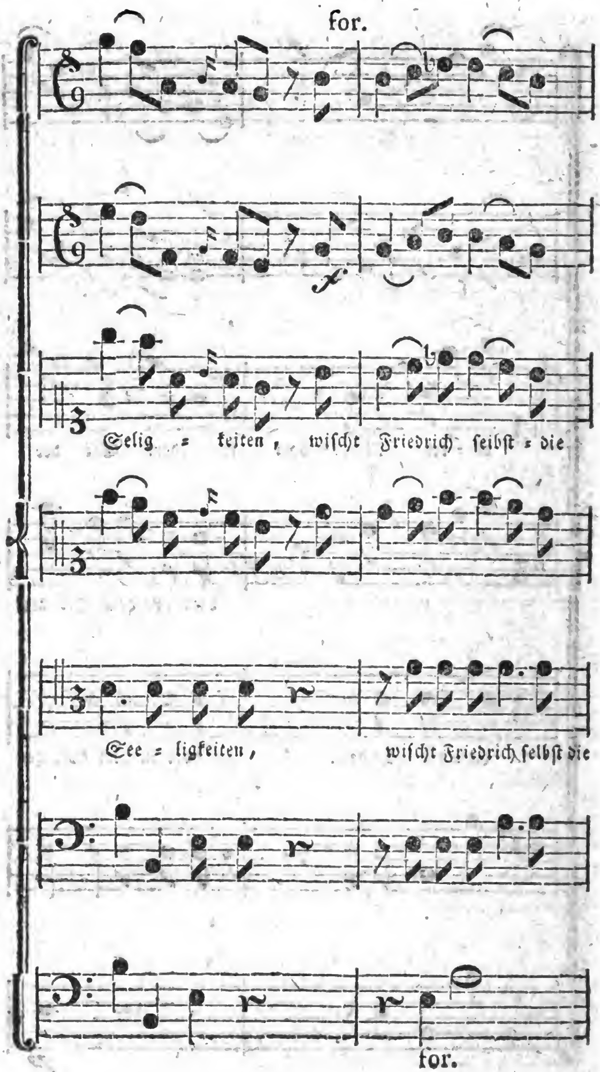
Die zweyte Art das Chor in der freyen Schreibart zu behandeln, iſt dieſe, daß der Ausdruck der darzuſtellenden Empfindung ganz allein in die Singſtimmen gelegt wird, die daher auch in dieſem Falle in Anſehung der Melodie mehr ausgebildet ſind, als in dem vorhergehenden, und wobey gewöhnlich der Diſcant und Alt von der erſten und zweyten Violine, der Tenor und Baß aber von der Viole und Grundſtimme im Einklange begleitet wird; z. E.

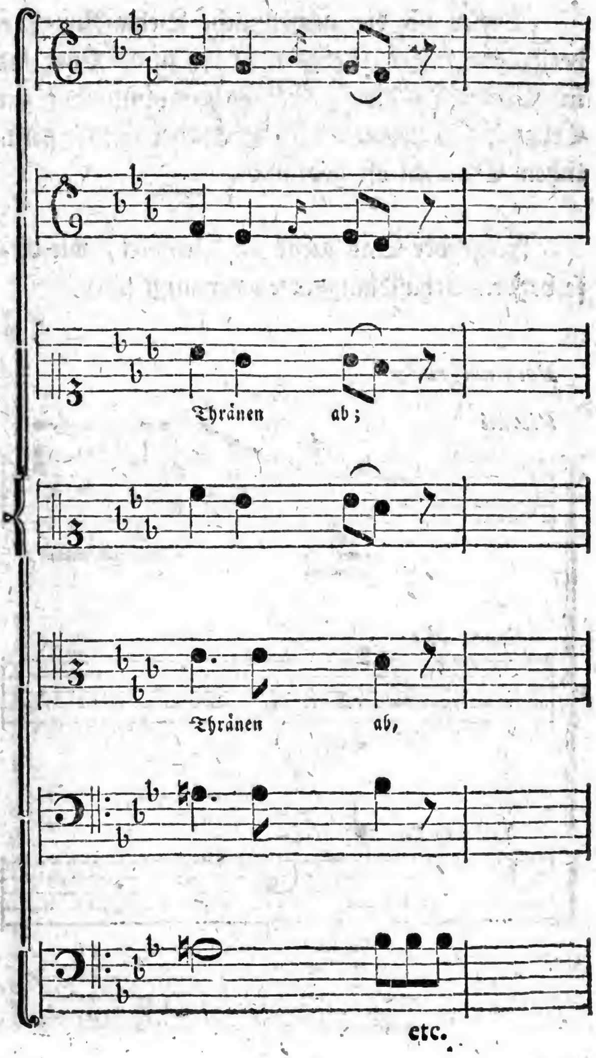
Moderato.

Moderato.


Violi 1.
Violi 2.
Sop.
Ver = ſchließt die Quel = le
Alt.
Ten.
Ver = ſchließt die Quelle
Baſ.
Fond.

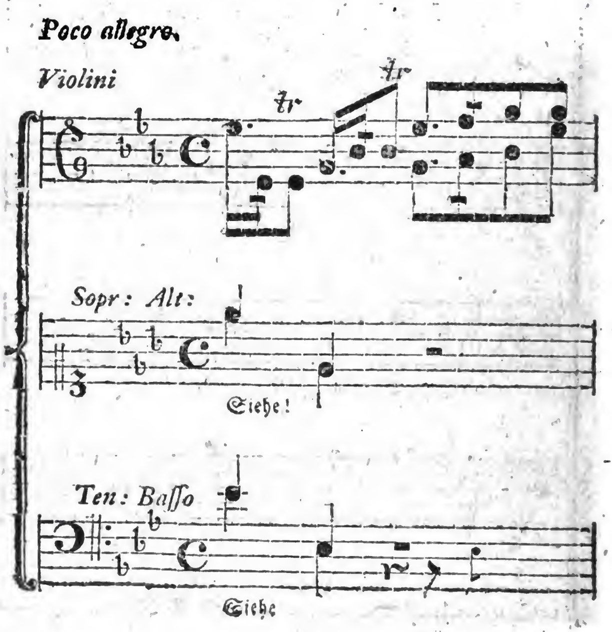

eu = rer Leiden! dort in dem Siz der
dort in dem Siz der
eu = rer Leiden! dort in dem Siz der

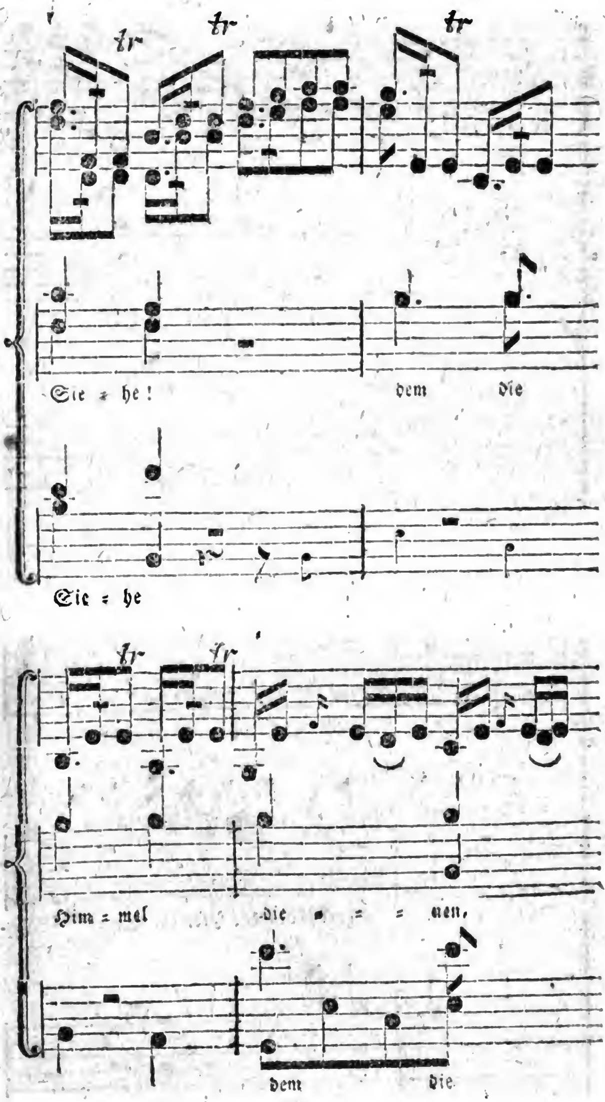

for.
Selig = keiten, wiſcht Friedrich ſelbſt = die
See = ligkeiten, wiſcht Friedrich ſelbſt die
for.

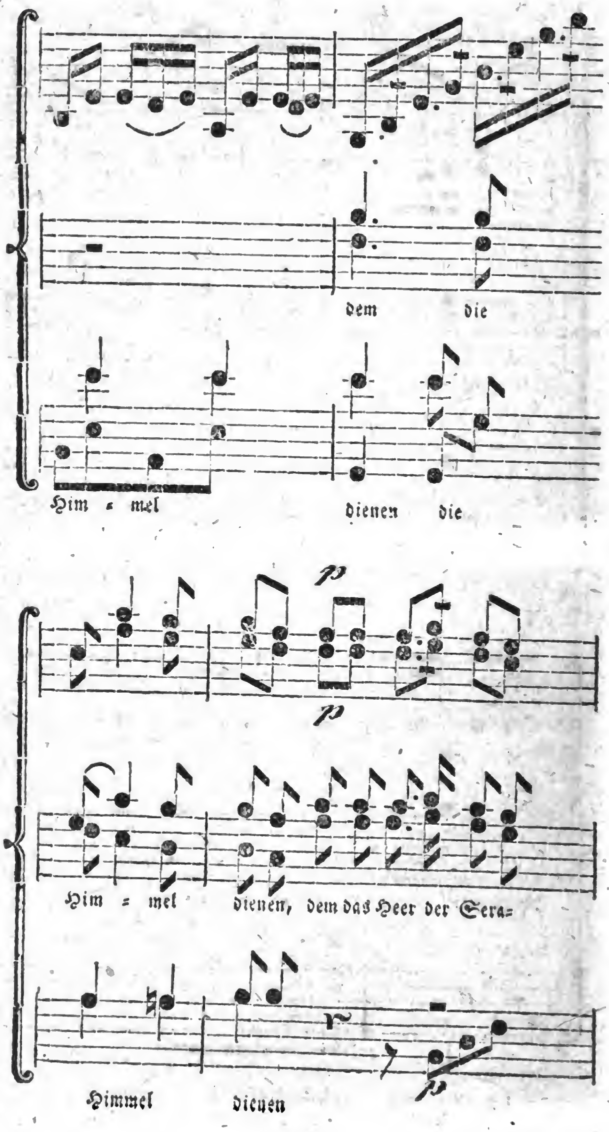

Thränen ab;
Thränen ab,
etc.

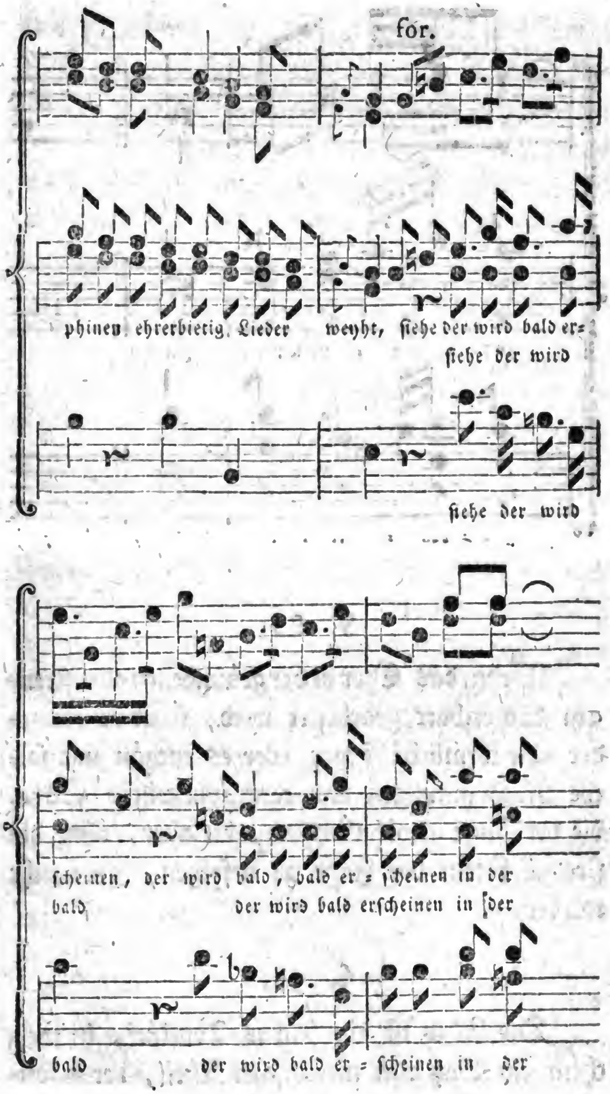
Dieſes iſt die gewöhnliche Behandlungsart derjenigen Chöre, deren man ſich in der Oper und in Cantaten bedient, die nicht unmittelbar zur Erbauung abzielen. Sie wird aber auch in geiſtlichen Cantaten oft gebraucht.

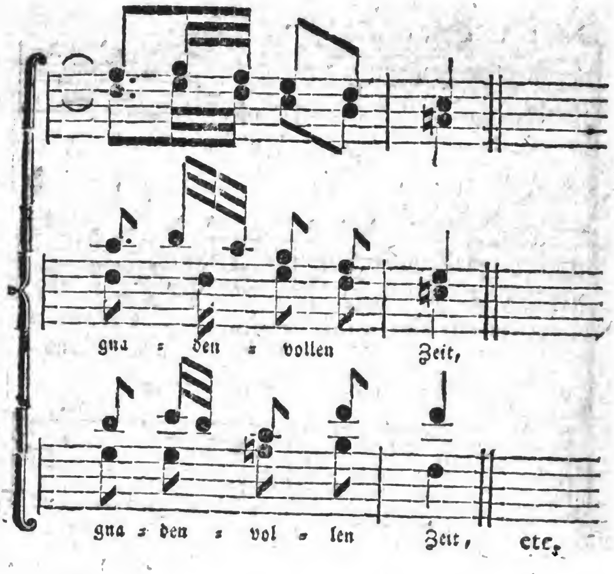
Folgender Satz giebt ein Beyſpiel, wie dieſe beyden Behandlungsarten vereinigt ſind.




tr
Sie = he!
dem
die
Sie = he
Him = mel
die = = = nen,
dem
die


dem die
Him = mel
dienen die
p
p
Him = mel dienen, dem das Heer der Sera=
Himmel dienen
p


for.
phinen ehrerbietig Lieder weyht, ſiehe der wird bald er=
ſiehe der wird
ſiehe der wird
ſcheinen, der wird bald, bald er = ſcheinen in der
bald der wird bald erſcheinen in der
bald der wird bald er = ſcheinen in der



§. 93.

Wenn das Chor in der gebundenen oder ſtrengen Schreibart gearbeitet wird, ſo iſt es entweder eine förmliche Fuge; oder es enthält nur ſolche Nachahmungen und contrapunctiſche Sätze, die der Fuge gewöhnlich ſind, die aber, ohne die ſtrenge Form der Fuge zu befolgen, gebraucht werden.

§. 94.

Die Fuge iſt ein ſolches Tonſtück, in welchem ein Satz oder melodiſcher Theil, der beſon-

ders

ders ſo gebildet iſt, das er verſchiedener Arten der Nachahmungen fähig iſt, nach gewiſſen, dieſer Art Tonſtücken ganz eigenthümlichen Regeln dergeſtalt ausgeführt wird, daß er das ganze Stück hindurch unter beſtändigen Veränderungen aus einer Stimme in die andere verſezt wird.

Der Text zu dieſer Art der Chöre iſt gemeiniglich eine Stelle aus der Bibel, die ſo beſchaffen iſt, daß ſie ſchicklich von vielen Perſonen zugleich geſungen werden kann; wie z. B. in Grauns Tod Jeſu die Fuge über das Dictum: Chriſtus hat uns ein Fürbild gelaſſen, u. ſ. w.

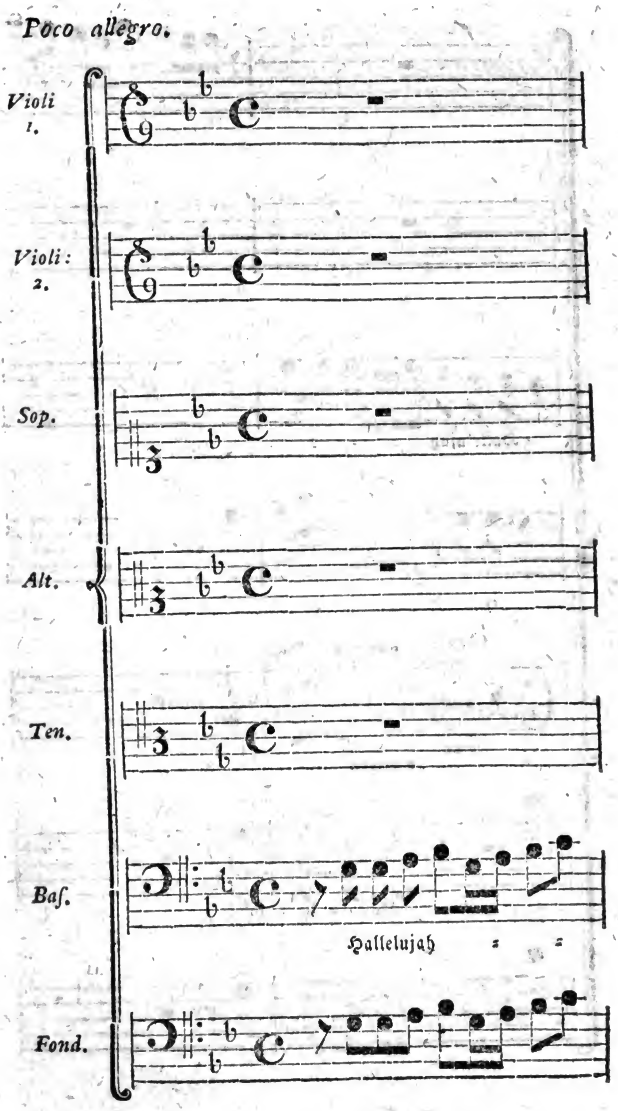
Die Fuge erfordert eine von allen andern Tonſtücken gänzlich abweichende Einrichtung, und wird nach Regeln behandelt, die ihr ganz allein eigenthümlich ſind. Derjenige angehende Tonſetzer, dem daran gelegen iſt, in das Innerſte der Setzkunſt einzudringen, muß nothwendig, nachdem er einige Fortſchritte in der freyen Schreibart gemacht hat, ſich eine gründliche Kenntniß der Fuge zu erwerben ſuchen; und hierzu findet er die beſte Anleitung in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

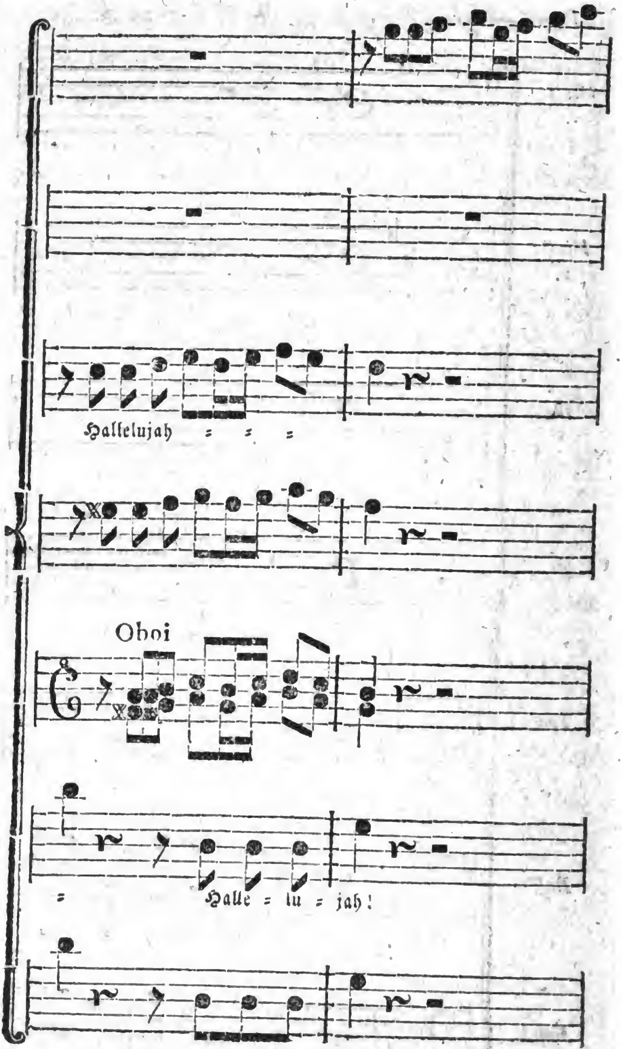
§. 95.

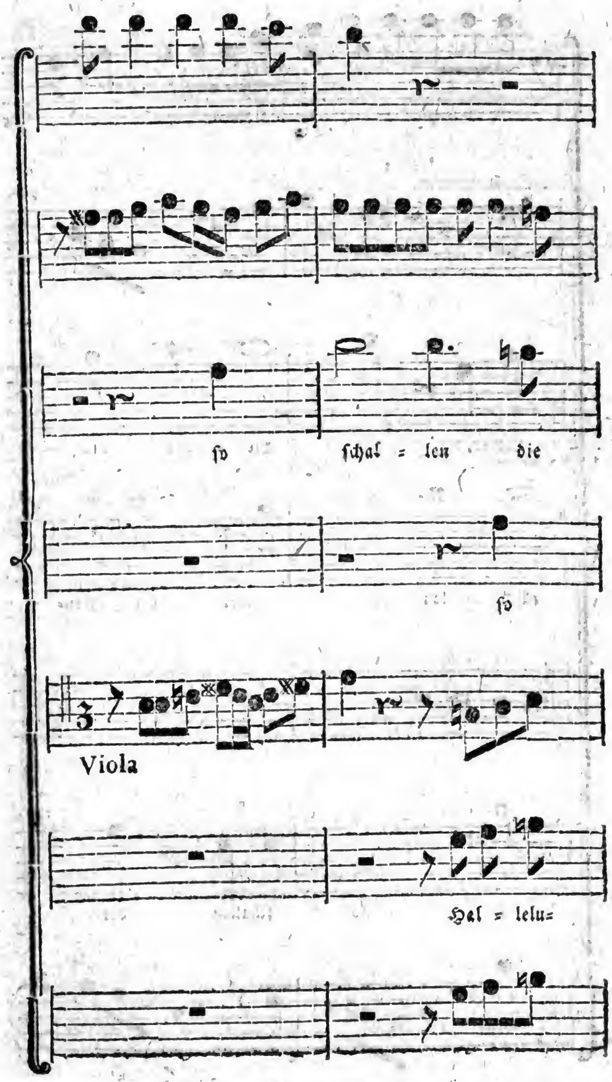
Das Chor kann aber auch in der ſtrengen Schreibart gearbeitet ſeyn, ohne in der eigentli-

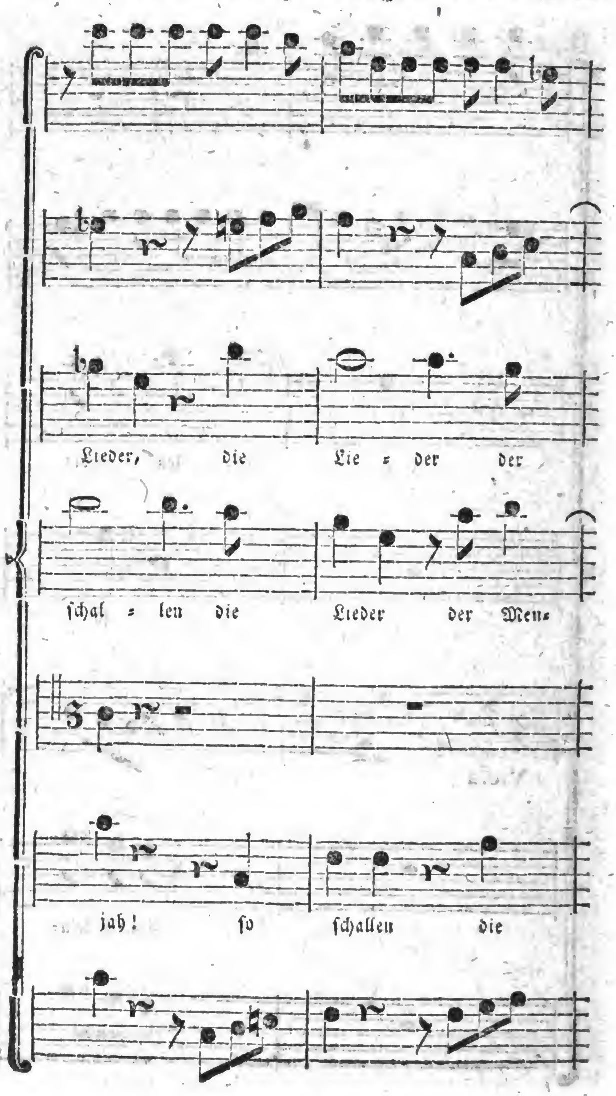
chen Form der Fuge zu erſcheinen. In dieſem Falle enthält es fugenähnliche Sätze, und Nachahmungen im doppelten Contrapuncte, ohne daß juſt nur ein einziger Hauptſatz herrſchend iſt, und ohne daß die Sätze an eine gewiſſe beſtimmte Ordnung gebunden ſind, in der ſie eintreten, oder nach einander folgen müſſen. Allein es gehört zur Bearbeitung dieſer Art Chöre, in welche man auch metriſche Texte einzukleiden pflegt, eben ſowohl eine gründliche Kenntniß aller Arten der Nachahmungen und des doppelten Contrapunctes, als zur Fuge ſelbſt.

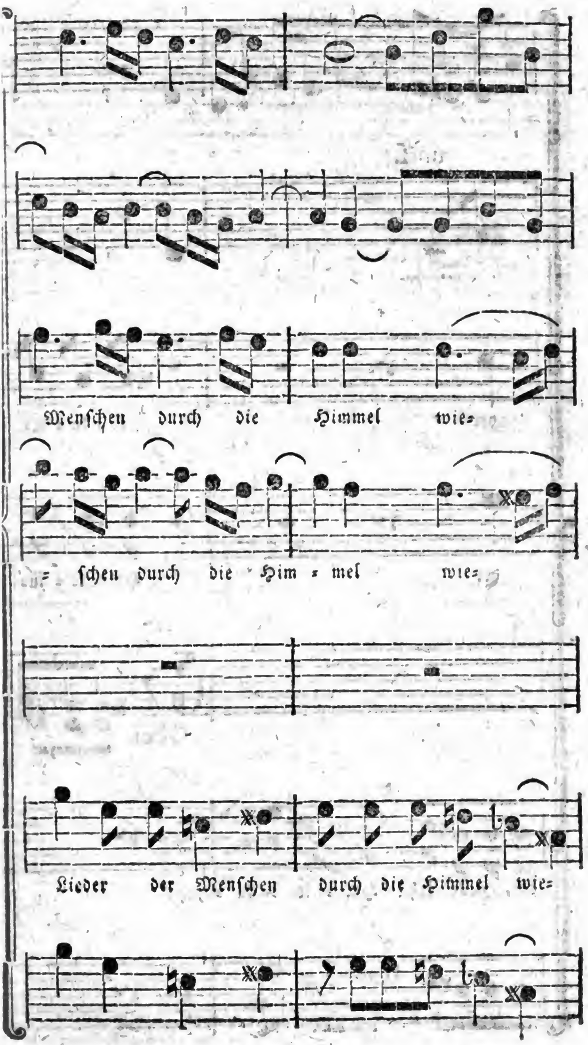
Weil dieſe Art Chöre nicht allzuhäufig vorkommen, will ich, um den angehenden Tonſetzer mit der Setzart derſelben bekannt zu machen, einen ſolchen kurzen Satz als Beyſpiel einrücken.

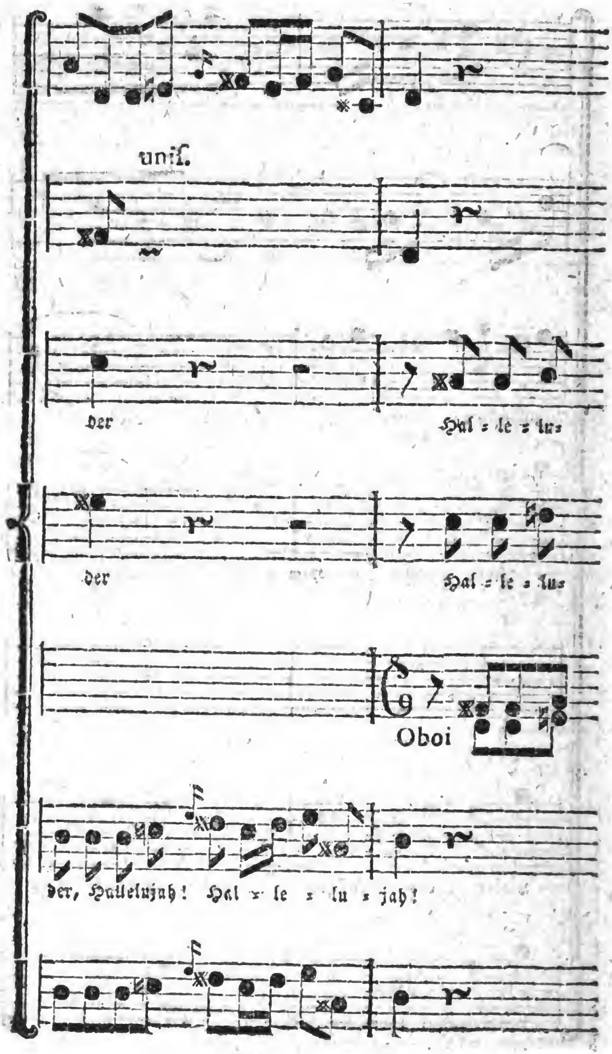

Poco allegro.
Violi 1.
Violi: 2.
Sop.
Alt.
Ten.
Baſ.
Hallelujah
Fond.

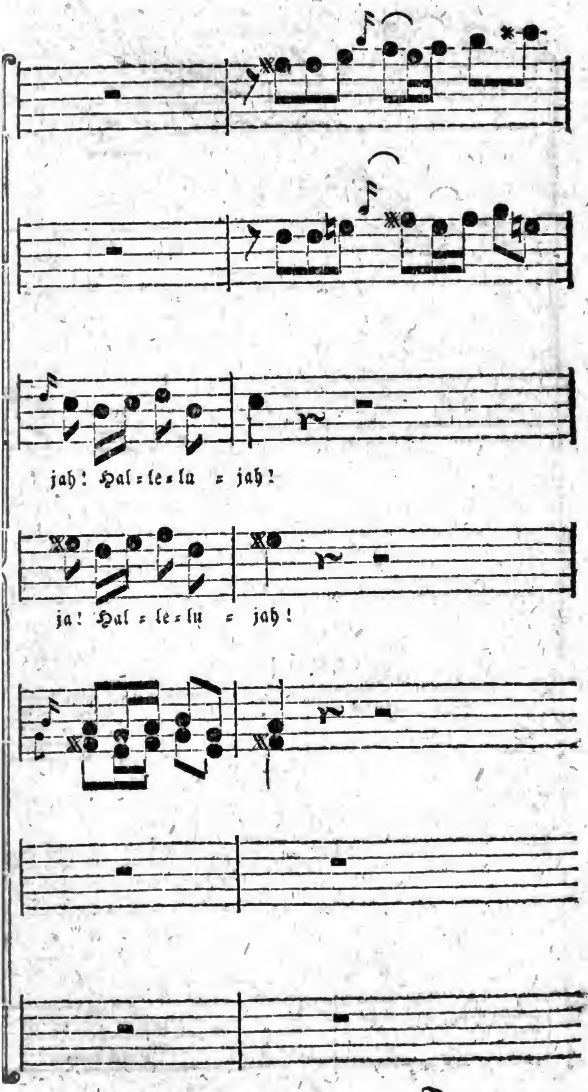

Hallelujah = = =
Oboi
= Halle = lu = jah!

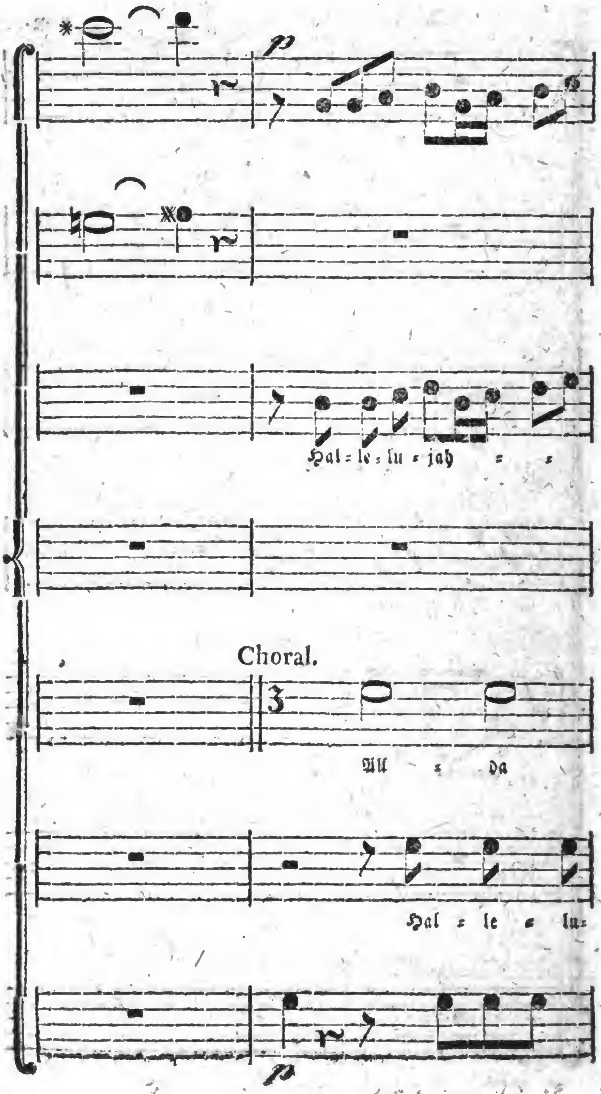

ſo
ſchal = len
die
ſo
Viola
Hal = lelu=

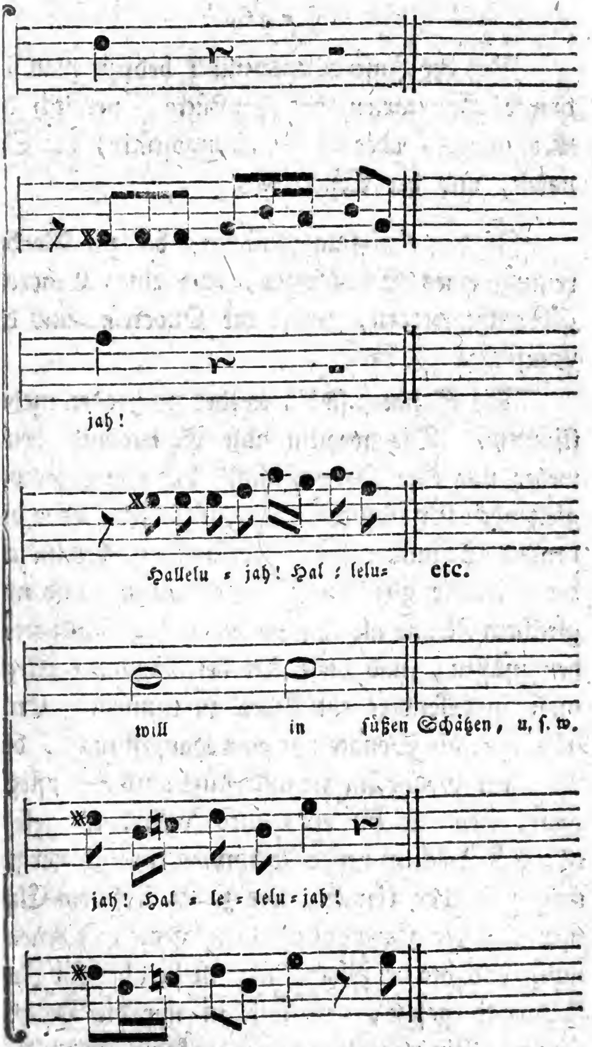

Lieder, die Lie = der der
ſchal = len die Lieder der Men=
jah! ſo ſchallen die


Menſchen durch die Himmel wie-
ſchen durch die Him - mel wie-
Lieder der Menſchen durch die Himmel wie-


uniſ.
der
Hal = le = lu=
der
Hal = le = lu=
Oboi
der, Hallelujah! Hal = le = lu = jah!


jah! Hal = le = lu = jah!
ja! Hal = le = lu = jah!


p
Hal = le = lu = jah = =
Choral.
All = da
Hal = le = lu=
p


jah!
Hallelu = jah! Hal = lelu= etc.
will in ſüßen Schätzen, u. ſ. w.
jah! Hal = le = lelu = jah!

§. 96.

Bey der Inſtrumentalmuſik bedient man ſich dreyer Hauptarten der Tonſtücke, nemlich der Eröffnungs- oder Vorbereitungsſtücke, der Sonaten, und der Concerte.

Zu den Eröffnungsſtücken, die zur Vorbereitung eines Schauſpiels, oder eines Concerts gebraucht werden, gehört die Ouvertüre und die Sinfonie.

Die Sonaten ſind entweder zwey oder mehrſtimmig. Die zweyſtimmige Sonate enthält entweder nur eine Hauptſtimme, die von einer begleitenden Grundſtimme unterſtüzt wird, oder die beyden Stimmen ſind ſo beſchaffen, daß ſie an der Melodie gleich viel Antheil haben, und mit gleichem Rechte als Hauptſtimmen betrachtet werden müſſen, und dieſe Art der Sonaten pflegt man insbeſondere ein Duet zu nennen. Enthält aber die Sonate nur eine Hauptſtimme, die von einer Grundſtimme unterſtüzt wird, ſo pflegt man, wenn ſie für ein ſolches Inſtrument geſezt iſt, auf welchem beyde Stimmen zugleich vorgetragen werden können, wie z. B. auf dem Clavier oder der Harmonika, die allgemeine Benennung Sonate beyzubehalten; iſt ſie aber für Inſtrumente geſezt, auf welchen nur die Hauptſtimme allein vorgetragen werden kann, wie z. B.

auf

auf der Flöte, Violine, u. dergl. ſo iſt man gewohnt, ſie insbeſondere ein Solo zu nennen. Die mehrſtimmigen Sonaten erhalten ihren beſtimmtern Namen von der Anzahl der Stimmen, die ſie enthalten; daher nennet man die drey, vier, und mehrſtimmige Sonate ein Trio, Quatuor und Quintett.

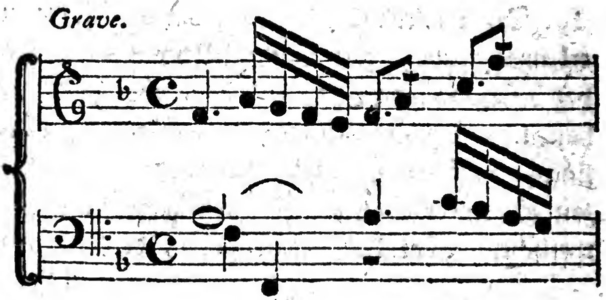
Das Concert iſt entweder das gewöhnliche Kammerconcert, mit welchem ſich ein Tonkünſtler auf ſeinem Inſtrumente unter Begleitung eines ganzen Orcheſters hören läßt, und welches ſeinen Namen von der an Höfen der Regenten gebräuchlichen Kammermuſik erhalten hat; oder es iſt ein von den Italiänern ſo genanntes Concerto groſſo, in welchem ſich mehrere Virtuoſen auf ihren Inſtrumenten bald wechſelsweiſe, bald zuſammen hören laſſen.

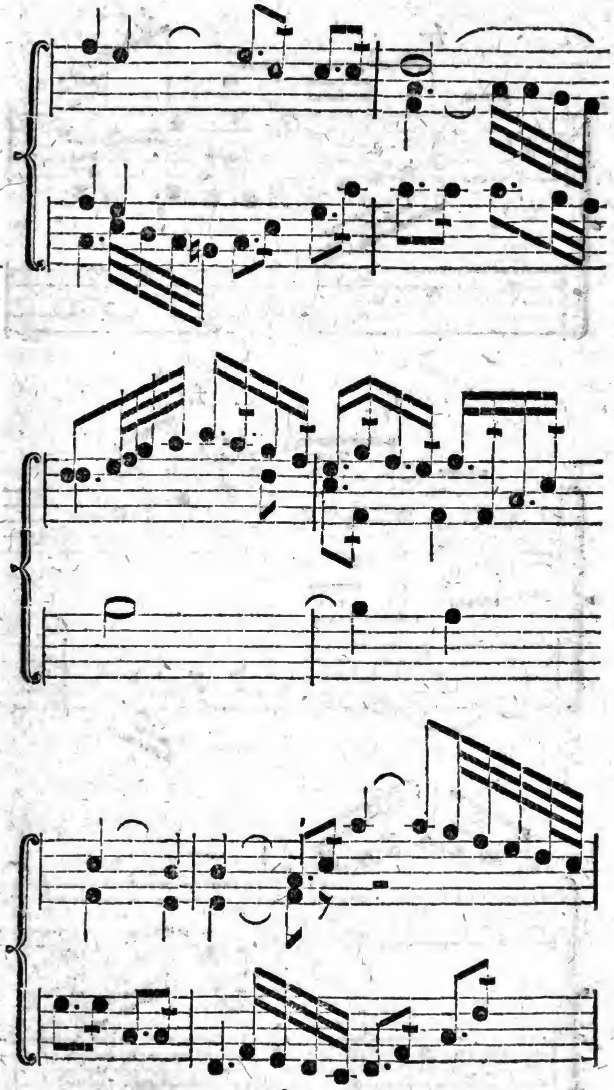
IV. Von der Ouverture.

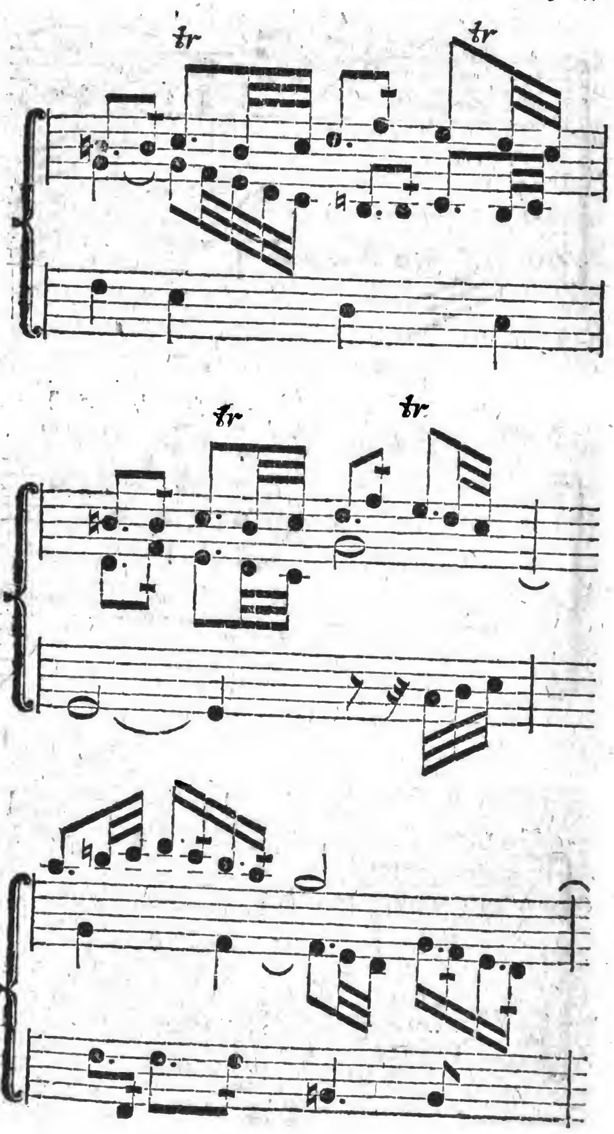
§. 97.

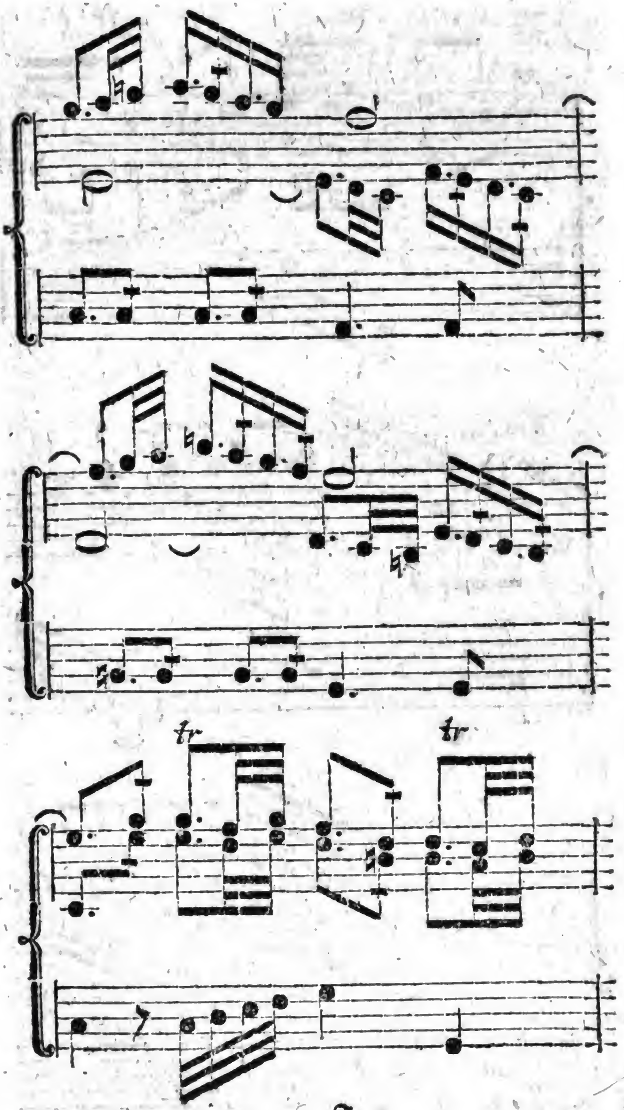
Die Ouverture iſt, wie ſchon ihr Name zu erkennen giebt, franzöſiſchen Urſprunges, und hat beſonders von Lulli eine beſtimmte Form erhalten. Sie unterſcheidet ſich von andern Tonſtücken durch eine förmliche Fuge, der aber jederzeit ein kurzer Satz von ſehr ernſthaftem und pathetiſchem Charakter vorher gehet, der in einem

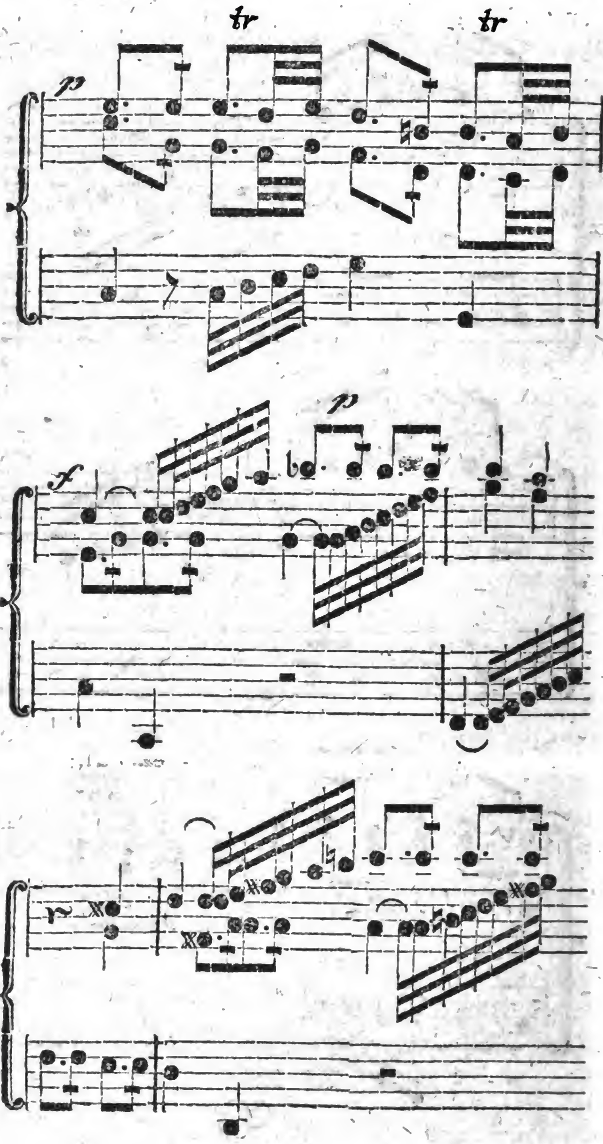
beſondern Stile geſchrieben iſt. Die Fuge, die den Hauptſatz der Ouverture ausmacht, und gemeiniglich von munterer Bewegung iſt, kann in jeder Tactart eingekleidet erſcheinen; der vorhergehende ernſthafte Satz aber wird im Vierviertelſtacte geſezt, und enthält viele punctirte Noten, und Nachahmungen in melodiſchen Figuren, die ihm eigenthümlich ſind, und die hauptſächlich darinne beſtehen, daß auf ein Viertel oder Achtel mit einem Puncte drey, vier, oder mehrere geſchwinde Noten folgen, die eine kräftige und abgeſtoßene Vortragsart verlangen. Ein Beyſpiel eines ſolchen Satzes wird dem angehenden Tonſetzer die Beſchaffenheit deſſelben deutlicher zu zeigen im Stande ſeyn, als eine weitläuftige Beſchreibung. Dieſer Satz ſchließt jederzeit mit einer Cadenz in der Quinte, nach welcher die Fuge unmittelbar wieder in der Haupttonart anfängt. Nach der Fuge wird gemeiniglich ein Theil dieſes Satzes in der Haupttonart wiederholt.

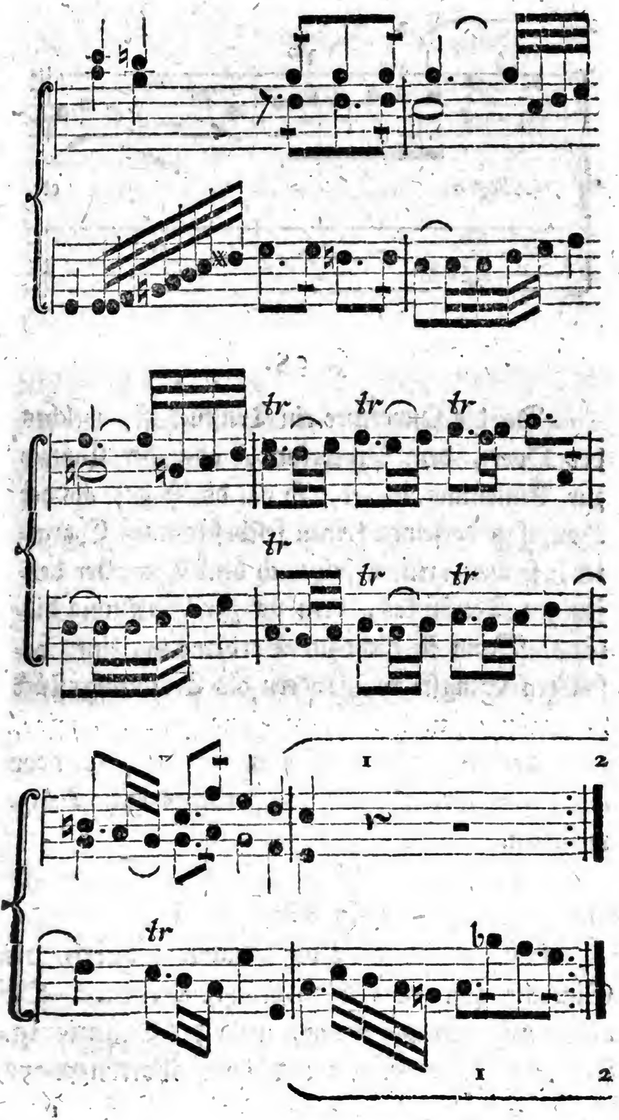


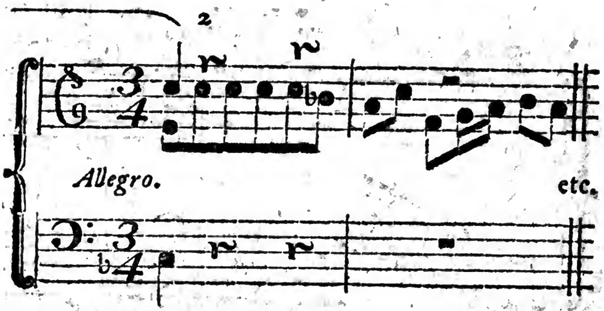





tr
tr


tr
tr
p
p
f
p





§. 98.

Da die Ouverture ein Tonſtück iſt, welches der Oper, dem Oratorium, oder der Cantate zur Einleitung dienet, ſo hat die Fuge, als der Hauptſatz derſelben keinen feſtbeſtimmten Charakter, ſondern richtet ſich nach dem Charakter desjenigen Tonſtückes, dem ſie zur Einleitung dienet. Wenn ſie nicht zur Vorbereitung eines beſondern Singſtücks, ſondern als Eröffnungsſtück der Kammermuſik oder des Concerts geſezt wird, folgt der Fuge entweder noch ein Allegro, oder eine, zuweilen auch mehrere charakteriſtiſche Tanzmelodien.

§. 99.

Heut zu Tage iſt die Ouverture durch die Sinfonie faſt gänzlich verdrängt worden. Ob aber, wie Sulzer meint, mehr die Schwierigkeit ihrer Bearbeitung und ihrer Vortragsart,

oder

oder aber mehr der Modegeſchmack unſerer Zeit, dem die ſtrenge Fuge zu harte Speiſe iſt, und der den fugenartigen Satz, und den doppelten Contrapunct nur dann im Inſtrumentalſatze liebt, wenn er in einem und eben demſelben Satze mit komiſchen Schnörkeln, die Lachen erregen, gepaart iſt, und in welchem anjezt ſo viele Liebhaber der Kunſt ſo gerne aufgetiſcht haben wollen — und viele Tonſetzer wirklich auftiſchen — ob dieſes, oder jenes die Urſache des Verfalles der Ouverture ſey, wollen wir anjezt an ſeinen Ort geſtellt ſeyn laſſen.

V. Von der Sinfonie.

§. 100.

Die Sinfonie, ein vielſtimmiges Inſtrumentalſtück, bey deſſen Ausführung die vier Hauptſtimmen, nemlich die erſte und zweyte Violine, Viole und Baß ſtark beſezt werden, wird ſowohl zur Einleitung des Drama und der Cantate, als auch zur Eröfnung der Kammer- oder Concertmuſiken gebraucht. Im erſten Falle beſtehet ſie oft nur aus einem einzigen Allegro; im lezten Falle aber enthält ſie gewöhnlich drey Sätze von verſchiedenem Charakter. Dem erſten Allegro iſt mehrentheils der Charakter der Pracht und des Erhabenen, dem Andante der

Charakter des Angenehmen, und dem lezten Allegro der Charakter der Fröhlichkeit eigen.

Weil die Sinfonie für denjenigen Tonſetzer, der ſich nur mit dem Inſtrumentalſatze beſchäftigen will, eins der wichtigſten Tonſtücke iſt, ſo ſtehet hier eine nähere Beſchreibung der Eigenſchaften deſſelben nicht am unrechten Orte. Ich will daher einen Auszug, die äſthetiſche Beſchaffenheit dieſes Tonſtücks betreffend, aus **Sulzers allg. Theorie der ſchönen Künſte** hier einrücken.

„Man kann die Symphonie mit einem Inſtrumentalchor vergleichen, ſo wie die Sonate „mit einer Inſtrumentalcantate. Bey dieſer „kann die Melodie der Hauptſtimme, die nur „einfach beſezt iſt, ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie „Verzierung verträgt, und oft ſogar verlanget. „In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme „mehr als einfach beſezt wird, muß der Geſang „den höchſten Nachdruck ſchon in den vorgeſchriebenen Noten enthalten, und in keiner Stimme „die geringſte Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil ſie nicht wie „die Sonate ein Uebungsſtück iſt, ſondern gleich „vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darinne vorkommen, die nicht von „vielen gleich getroffen, und deutlich vorgetragen „werden können.

„Die

„Die Symphonie iſt zu dem Ausdrucke des „Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüg„lich geſchickt. Ihr Endzweck iſt, den Zuhörer „zu einer wichtigen Muſik vorzubereiten, oder in „ein Cammerconcert alle Pracht der Inſtrumen„talmuſik aufzubieten. Soll ſie dieſem End„zweck vollkommen Genüge leiſten, und ein mit „der Oper oder Kirchenmuſik, der ſie vorher„geht, verbundner Theil ſeyn, ſo muß ſie neben „dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch „einen Charakter haben, der den Zuhörer in die „Gemüthsverfaſſung ſezt, die das folgende Stück „im Ganzen verlangt, und ſich durch die Schreib„art, die ſich für die Kirche oder das Theater „ſchickt, unterſcheiden.

„Die Kammerſymphonie, die ein für ſich „beſtehendes Ganzes, das auf keine folgende Mu„ſik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck „nur durch eine volltönige glänzende und feurige „Schreibart. Die Allegros der beſten Kam„merſymphonien enthalten große und kühne Ge„danken —— kräftige Baßmelodien und Uni„ſoni, concertirende Mittelſtimmen, freye Nach„ahmungen, oft ein Thema, das nach Fugen„art behandelt wird, plözliche Uebergänge und „Ausſchweifungen von einem Ton zum andern, „die deſto ſtärker frappiren, je ſchwächer oft die „Verbindung iſt, ſtarke Schattirungen des For-

„te

„te und Piano, und fürnehmlich des Creſcendo, „das, wenn es zugleich bey einer aufſteigenden „und an Ausdruck zunehmenden Melodie ange„bracht wird, von der größten Würkung iſt. —

„Das Andante oder Largo zwiſchen dem er„ſten und lezten Allegro hat zwar keinen ſo nahe „beſtimmten Charakter, ſondern iſt oft von an„genehmen, oder pathetiſchen, oder traurigen „Ausdruck; doch muß es eine Schreibart haben, „die der Würde der Symphonie gemäß iſt. —

„Die Opernſymphonien nehmen mehr oder „weniger von der Eigenſchaft der Kammerſym„phonie an, nachdem es ſich zu dem Charakter „der vorzuſtellenden Oper ſchickt. Doch ſcheint „es, daß ſie weniger Ausſchweifung vertragen, „und auch nicht ſo ſehr ausgearbeitet ſeyn dürfen, „weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen ſoll, „als auf die Symphonie ſelbſt, aufmerkſam iſt. —

§. 101.

Das erſte Allegro der Sinfonie, auf welches die ſo eben eingerückte Beſchreibung vorzüglich angewendet werden muß, hat zwey Theile, die der Tonſetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt. Der erſte derſelben, in welchem die Anlage der Sinfonie, das iſt, die melodiſchen Hauptſätze in ihrer urſprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige derſelben

ſelben zergliedert werden, beſtehet nur aus einem einzigen Hauptperioden. Oft iſt zwar nach der Cadenz deſſelben noch ein erklärender Periode angehängt, der aber in ebenderſelben Tonart fortmodulirt und ſchließt, in welcher der vorher gehende auch geſchloſſen hatte; daher können wir ihn für nichts anders, als blos für einen Anhang des erſten Perioden erklären, und können gar füglich beyde vereinigt als einen einzigen Hauptperioden betrachten. *)

Der Bau dieſes Perioden, (ſo wie auch der übrigen Perioden der Sinfonie) unterſcheidet ſich von dem Periodenbaue der Sonate und des Concerts nicht durch andere Tonarten, in welche man dabey modulirt, nicht durch eine ihm eigenthümliche Folge oder Abwechslung der Grund- oder Quintabſätze, ſondern dadurch, daß 1) die melodiſchen Theile deſſelben ſchon bey ihrer erſten Darſtellung mehr erweitert zu ſeyn pflegen, als in andern Tonſtücken, und 2) beſonders dadurch, daß dieſe melodiſchen Theile gewöhnlich mehr an einander hängen, und ſtärker fortſtrömen, als in den Perio-

*) In dem Andante von Haydn, welches zu Ende des 53ſten §phs eingerückt worden iſt, findet man einen ſolchen Perioden von dem 49ſten Tacte an, bis zum Schluſſe der erſten Repriſe.

Perioden anderer Tonſtücke, das iſt, ſie werden dergeſtalt zuſammen gezogen, daß ihre Abſätze minder fühlbar werden. Mehrentheils hängt mit dem Cäſurtone des vorhergehenden Abſatzes der folgende melodiſche Theil unmittelbar zuſammen, und man ſezt ſehr oft eher keinen förmlichen Abſatz, als bis man die rauſchenden und volltönigen Sätze mit einem mehr ſingbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tons vorzutragenden Satze abwechſelt. Daher findet man ſehr viele ſolcher Perioden, in welchen man nicht eher einen förmlichen Abſatz hört, als bis die Modulation ſchon in die nächſtverwandte Tonart hingeleitet worden iſt; denn die melodiſchen Haupttheile pflegen in der Sinfonie eben ſo wenig, wie in andern Tonſtücken, alle in der Haupttonart vorgetragen zu werden, ſondern nachdem das Thema ſich mit einem andern melodiſchen Haupttheile hat hören laſſen, wendet ſich gemeiniglich ſchon mit dem dritten melodiſchen Theile die Modulation nach der Tonart der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, in welcher die übrigen vorgetragen werden, weil die zweyte und größere Hälſte dieſes erſten Perioden beſonders dieſer Tonart gewidmet iſt.

In den neuern Sinfonien pflegt man gemeiniglich dem erſten Allegro derſelben einen kurzen Einleitungsſatz von langſamer Bewegung und

von ernſthaftem Charakter vorher gehen zu laſſen. Dieſer Einleitungsſatz unterſcheidet ſich aber von dem ſo genannten Grave der Ouverture dadurch, daß er weder eigenthümliche Notenfiguren, noch eine eigenthümliche Tactart erfordert, wie dieſes; ſondern er kann in allen Tactarten erſcheinen, und man kann in demſelben von allen Notenfiguren Gebrauch machen, die dem Charakter des Ernſthaften entſprechen. Dieſer Satz hält ſich (durchgehende Ausweichungen abgerechnet) in der Haupttonart auf, in welcher er entweder mit dem Quintabſatze oder mit der Cadenz ſchließt. Oft wird mit dem Dreyklange des Quintabſatzes eine Septime, und mit dieſer eine Fermate verbunden, oder die Cadenz gehet in das darauf folgende Allegro über, das heißt, der Cäſurton der Cadenz macht zugleich den Anfangston des Allegro aus.

§. 102.

Der zweyte Theil des erſten Allegro beſtehet aus zwey Hauptperioden, von denen der erſte ſehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt, die ſich jedoch, wenn wir die kleinern Abweichungen nicht mit in Anſchlag bringen, auf folgende zwey Hauptarten der Behandlung zurückführen laſſen.

Die erſte und gewöhnlichſte Bauart dieſes erſten Perioden des zweyten Theils beſtehet darinne, das er mit dem Thema, zuweilen auch mit

einem andern melodiſchen Hauptttheile, und zwar entweder von Note zu Note, oder in verkehrter Bewegung, oder auch mit andern mehr oder minder beträchtlichen Abänderungen in der Tonart der Quinte angefangen wird, nach welchem entweder vermittelſt eines andern melodiſchen Theils die Modulation zurück in den Hauptton geführt, und von dieſem in die weiche Tonart der Sexte, *) oder auch in die weiche Tonart der Secunde oder Terz geleitet wird; oder die Modulation gehet nicht erſt in den Hauptton zurück, ſondern der Satz, mit welchem man aus der Quinte in eine von den genannten Tonarten übergehen will, wird vermittelſt einer Progreſſion, oder vermittelſt einer andern Art der Erweiterung, bey welcher man ſich gemeiniglich einer oder mehrerer durchgehenden Ausweichungen bedient, dahin geleitet. Alsdenn werden einige derjenigen melodiſchen Theile, die ſich zum Vortrage in einer dieſer Tonarten am beſten

*) Hat aber das Tonſtück eine weiche Tonart zum Grunde, und der erſte Periode hat in der harten Tonart der Terz geſchloſſen, ſo iſt es die weiche Tonart der Quinte. Schließt man aber bey der Grundlage einer weichen Tonart den erſten Perioden in der weichen Tonart ihrer Quinte, ſo wird in dieſem zweyten Perioden die Modulation in die harte Tonart der Terz geleitet.

beſten ſchicken, *) in einer andern Wendung oder Verbindung, als die ſie im erſten Perioden hatten, wiederholt, oder zergliedert; worauf der Periode in dieſer Tonart geſchloſſen wird. **)

Mit dieſem zweyten Hauptperioden der Sinfonie iſt gemeiniglich ein kurzer Satz verbunden, der aus einem Gliede eines melodiſchen Haupttheils beſtehet, welches auf eine der Progreſſion ähnliche Art fortgeſezt, und vermittelſt dieſer Fortſetzung die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt wird, in welchem der lezte Hauptperiode anzuheben pflegt.

Die zweyte Bauart dieſes Perioden, der man ſich in den modernen Sinfonien ſehr oft bedient, beſtehet darinne, daß man einen in dem erſten Theile enthaltenen Satz, oft auch nur ein Glied deſſelben, welches hierzu beſonders ſchicklich iſt, entweder in der Oberſtimme allein, oder auch wechſelsweis in andern Stimmen dergeſtalt fortſezt, zergliedert, oder transponirt, daß man nach und nach erſt in mehrere, theils nahe verwandte, theils auch entferntere Tonarten durchge-

*) Man vergeſſe aber dabey nicht, daß dieſer Gegenſtand hier nicht äſthetiſch, ſondern blos mechaniſch betrachtet wird.

**) Siehe das Andante von Haydn zu Ende des 53ſten §phs, und zwar von dem erſten Tacte des zweyten Theils an, bis zum 36ſten Tacte.

hende Ausweichungen macht, ehe man mit der Modulation in diejenige Tonart gehet, in welcher der Periode geſchloſſen werden ſoll. Dieſes geſchieht entweder nur bis zum Quintabſatze dieſer Tonart; oder der Satz wird auf ähnliche Art bis zum Schluſſe des ganzen Perioden fortgeſezt. Von dieſer lezten Behandlungsart ſoll in der Folge, wenn wir die Verbindungsart der Perioden beſonders betrachten, ein Beyſpiel eingerückt werden. Wird aber die Zergliederung eines ſolchen Satzes nur bis zum Quintabſatze derjenigen Tonart fortgeſezt, in welcher man dieſen Perioden ſchließen will, ſo werden nach dieſem Quintabſatze einige melodiſche Theile des erſten Perioden, gemeiniglich aber in einer andern Wendung, in dieſer Tonart vorgetragen, ehe die Cadenz in derſelben erfolgt. Beyſpiele dieſer Art findet man in vielen **Haydnſchen** und beynahe in allen **Dittersdorfſchen** Sinfonien.

Auch in dieſem Falle bekömmt der Periode gewöhnlich den ſchon vorhin erwähnten Anhang, der die Modulation zum Eintritte des lezten Perioden in die Haupttonart zurückführt.

Uebrigens pflegt man in den modernen Sinfonien dieſen zweyten Perioden nicht immer in der Tonart der Quinte anzufangen, ſondern man tritt mit demſelben oft in einer ganz unerwarteten Tonart entweder ohne alle Vorbereitung ein, oder

man

man macht die Einleitung in eine ſolche Tonart nur vermittelſt weniger Töne, die der Cadenz in der Quinte nachfolgen.

§. 103.

Der lezte Periode unſers erſten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet iſt, fängt am gewöhnlichſten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodiſchen Haupttheile in dieſer Tonart an; die vorzüglichſten Sätze werden nun gleichſam zuſammen gedrängt, wobey ſich die Modulation gemeiniglich in die Tonart der Quarte hinwendet, aber, ohne darinne eine Cadenz zu machen, bald wieder in den Hanptton zurücke kehrt. Endlich wird die zweyte Hälfte des erſten Perioden, oder diejenigen melodiſchen Theile des erſten Perioden, die dem Quintabſatze in der Quinte folgten, in dieſer Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geſchloſſen.

§. 104.

Das Andante oder Adagio der Sinfonie findet man in drey verſchiedene Formen eingekleidet. In der erſten dieſer Formen, welcher man ſich ſchon in den ältern Sinfonien bediente, hat das Andante zwey Haupttheile, die bald mit, bald ohne Wiederholung vorgetragen werden. Der

erſte Theil macht jederzeit, ſo wie im Allegro, nur einen Hauptperioden aus, der bey der Grundlage der harten Tonart in die Tonart der Quinte, bey der Grundlage einer weichen Tonart aber entweder in die harte Tonart der Terz, oder in die weiche Tonart der Quinte geleitet, und darinne geſchloſſen wird.

Bey dem zweyten Theile kömmt es hauptſächlich darauf an, ob das Andante weit ausgeführt werden ſoll, oder nicht. Soll der Satz von großem Umfange ſeyn, ſo pflegt man zwey Hauptperioden zu machen, die in Anſehung ihrer äußerlichen Einrichtung viele Aehnlichkeit mit denjenigen beyden Perioden des zweyten Theils des Allegro haben, welche oben in dem 102ten §. beſchrieben worden ſind. Der beträchtlichſte äußerliche Unterſchied beſtehet darinne, daß bey dem Andante die melodiſchen Theile weniger erweitert, und nicht ſo oft zuſammen gezogen, und daher mehr förmliche Abſätze gebraucht werden, als in dem Allegro. Dieſes iſt der Natur derjenigen Empfindungen gemäß, die in Sätzen von langſamer Bewegung vorgetragen zu werden pflegen. Ein Beyſpiel eines Andante, in welchem der zweyte Theil zwey Perioden enthält, giebt uns das Andante von Haydn, welches in dem 53ſten §. eingerückt worden iſt.

Soll

Soll hingegen das Andante nicht von groſſem Umfange ſeyn, ſo werden dieſe zwey Perioden in einen einzigen zuſammen gezogen; dieſes geſchieht, wenn man die Ausführung der melodiſchen Theile in der weichen Tonart der Sexte oder Secunde, und die Cadenz in dieſer Tonart wegläßt, und, nachdem das Thema in der Quinte vorgetragen, und die Modulation wieder in den Hauptton zurück geführt worden iſt, entweder die weiche Tonart der Sexte, Secunde oder Terz gar nicht, oder nur durchgehend berührt. Alsdenn wird das Thema entweder nochmals wiederholt, oder man trägt ſogleich ohne die Wiederholung deſſelben, diejenigen Sätze wieder in der Haupttonart vor, die in dem erſten Perioden nach dem Quintabſatze folgten. Nach Beyſpielen dieſer Art darf man ſich nicht lange umſehen, denn beynahe jedes kurz ausgeführte Andante oder Allegretto zeigt uns den Gebrauch dieſer Form.

§. 105.

Die zweyte Form, in welche das Andante der Sinfonie eingekleidet wird, iſt die Form des Rondo, von der hier weiter nichts wichtiges zu bemerken übrig bleibt, weil ſie ſchon oben bey Gelegenheit der Arie beſchrieben worden iſt.

§. 106.

Der Gebrauch der Variationen über einen kurzen Andante- oder Adagioſatz, der gewöhn-

lich aus zwey Theilen beſtehet, deren jeder acht bis zehen Tacte enthält, und der oft einen Anhang hat, welcher zwiſchen jeder Variation als Ritornell vorgetragen wird, iſt die dritte Einkleidungsart oder Form des Andante. Die Veränderungen der Hauptmelodie werden entweder von der erſten Violine allein, oder auch wechſelsweiſe von andern Stimmen vorgetragen. Beyſpiele dieſer Form findet man in ſehr vielen Sinfonien von Haydn, der ſich nicht allein im Andanteſatze dieſer Form zuerſt bedienet, ſondern auch vorzügliche Meiſterſtücke in derſelben geliefert hat.

§. 107.

Das lezte Allegro der Sinfonie wird nach Beſchaffenheit des Charakters, welchen es annimmt, entweder in die Form des erſten Allegro eingekleidet, oder es erſcheint in der Form des Rondo. Zuweilen enthält es auch Veränderungen über eine charakteriſtiſche Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegroſatz; dieſe Veränderungen aber werden gewöhnlich mit kurzen Zwiſchenperioden in nahe verwandten Tonarten, nach Art des Rondo vermiſcht.

Anmerkung.

Viele Tonſetzer pflegen der Sinfonie noch eine Menuet mit einem ſo genannten Trio beyzufü-

zufügen, welche zuweilen vor, mehrentheils aber nach dem Andante zu ſtehen kömmt. Weil eine ſolche Menuet nicht zum Tanze beſtimmt iſt, ſo kann ihr Umfang nicht allein willkührlich ſeyn, ſondern ſie kann auch ungerade rythmiſche Theile enthalten.

VI. Von der Sonate.

§. 108.

Die Sonate mit ihren Abarten, dem Duet, Trio und Quatuor hat keinen beſtimmten Charakter, ſondern die Hauptheiſe, woraus ſie beſtehet, nemlich ihr Adagio und beyde Allegro können jeden Charakter, jeden Ausdruck annehmen, den die Tonkunſt zu ſchildern fähig iſt. „Der Tonſetzer (ſagt Sulzer) kann bey einer Sonate die „Abſicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des „Jammers, oder Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindſames Geſpräch in blos „leidenſchaftlichen Tönen unter gleichen, oder von „einander abſtechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, ſtürmende, contraſtirende, oder leicht und ſanft fortfließende ergözende „Gemüthsbewegungen zu ſchildern.„

Weil bey dem Vortrage der Sonaten die Hauptſtimmen nur einfach beſezt werden, ſo muß ſich

ſich die Melodie der Sonate gegen die Melodie der Sinfonie eben ſo verhalten, wie die Melodie der Arie ſich gegen die Melodie des Chors verhält, das iſt, die Melodie der Sonate, weil ſie die Empfindungen einzelner Perſonen ſchildert, muß höchſt ausgebildet ſeyn, und gleichſam die feinſten Nuançen der Empfindungen darſtellen; da hingegen die Melodie der Sinfonie ſich nicht durch ſolche Feinheiten des Ausdruckes; ſondern durch Kraft und Nachdruck auszeichnen muß. Kurz, die Empfindungen müſſen anders in der Sonate, und anders in der Sinfonie dargeſtellet und modificirt werden.

§. 109.

Die **zweyſtimmige Sonate**, oder das **Solo**, weil es die individuellen Empfindungen einer einzigen Perſon ausdrücken ſoll, verlangt nothwendig die größten Feinheiten des Ausdrucks und der Modificationen der zu ſchildernden Empfindungen, und eben daher die höchſte Ausbildung der Melodie. Weil nun, wie bekannt, jedes Inſtrument verſchiedener ihm ganz eigenthümlichen Feinheiten des Ausdruckes fähig iſt, ſo iſt leicht einzuſehen, daß zur Verfertigung einer Sonate die genaueſte Kenntniß desjenigen Inſtrumentes erfordert wird, für welches man ein ſolches Tonſtück ſetzen will. Daher kann man

mir von ſolchen Tonſetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuoſen auf demjenigen Inſtrumente ſind, für welches ſie dergleichen Tonſtücke ſetzen.

Unter den Deutſchen hat ſich in dieſer Art der Tonſtücke C. P. E. Bach durch ſeine Claverſonaten vorzüglich ausgezeichnet; und nur ſeine im höchſten Grade ausgebildete Spielart, deren Schöpfer er ſelbſt war, mit den tiefſten Kenntniſſen der Sezkunſt verbunden, konnten dasjenige bewürken, was er in dieſem Fache geleiſtet hat.

Für die Violine und Flöte haben **Franz Benda** und **Quanz** Sonaten verfertigt, von denen viele dem Ideale vollkommen entſprechen, welches man ſich von einer guten Sonate nothwendig machen muß. Nur Schade, daß in der Folge die von dieſen Männern gebrochene Bahn von allzuwenigen betreten wurde, und daß man nur allzu oft durch ein leeres, und mit vielen Schwierigkeiten verbundenes Geräuſch, welches das Herz um ſo ruhiger läßt, je mehr die Finger in Bewegung ſind, den Mangel des feinſten und ausgebildetſten Ausdruckes zu erſetzen glaubte.

Geräuſchvolle und mit Schwierigkeiten überladene Sonaten ſind zwar für denjenigen Soloſpieler ein Bedürfniß, der nicht Ausdruck der Empfindungen, ſondern blos mechaniſche Fertig-

keit

keit auf dem Inſtrumente hören laſſen will; allein bey Sonaten, die für das Publikum beſtimmt ſind, ſollte man billig mehr auf allgemeine Brauchbarkeit ſehen, denn nicht allein dem Dilettanten, ſondern auch den mehreſten Künſtlern ſelbſt, iſt mehr an ausdrucksvollen, als an ſchweren Tonſtücken dieſer Art gelegen. Einen Beweis hiervon geben z. B. die Clavierſonaten von Türk, die deswegen allgemein beliebt ſind, weil ſie nebſt der treffenden Darſtellung angenehmer Empfindungen den Liebhaber nicht durch allzugroße Schwierigkeiten abſchrecken, und überdies noch in einem Stile geſchrieben ſind, der für jedes, noch nicht verwöhnte Gefühl ſehr eindringlich iſt. Lauter Eigenſchaften, die man billig von Tonſtücken dieſer Art verlangen kann, die für das Publikum beſtimmt ſind.

§. 110.

Die äußerliche Einrichtung der Sonate, nemlich die verſchiedenen Formen ihrer beyden Allegro und ihres Adagio, haben wir nicht nöthig hier beſonders durchzugehen, denn die Sonate nimmt alle die Formen an, die ſchon vorhin bey der Sinfonie beſchrieben worden ſind. So hat z. B. das erſte Allegro derſelben zwey Theile, die gewöhnlich wiederholt werden. Der erſte dieſer Theile enthält einen, der zweyte Theil

aber

aber zwey Hauptperioden, welche den nemlichen Gang der Modulation beobachten, wie die Hauptperioden der Sinfonie. Auch das lezte Allegro kann entweder in die ſo eben angezeigte Form eingekleidet ſeyn, oder es kann in der Form des Rondo erſcheinen, oder auch Veränderungen über einen ſolchen kurzen Satz enthalten, welcher auf der 52ſten Seite beſchrieben worden iſt.

So ähnlich aber auch einander die Formen der Sonate und der Sinfonie in Anſehung der Anzahl der Perioden, und der Führung der Modulation ſeyn mögen, ſo verſchieden iſt im Gegentheil unter beyden die innere Beſchaffenheit der Melodie. Dieſe Verſchiedenheit läßt ſich aber beſſer empfinden, als beſchreiben; nur dieſes kann man mehrentheils als ein äußerliches Unterſcheidungszeichen wahrnehmen, daß in der Sonate die melodiſchen Theile nicht ſo fortſtrömend zuſammen hängen, wie in der Sinfonie, ſondern öfterer durch förmliche Abſätze getrennt, und weder ſo oft durch die Fortſetzung eines Gliedes dieſes oder jenes melodiſchen Theils, noch durch Progreſſionen, ſondern mehr durch erklärende, und die Empfindung auf das genaueſte beſtimmende Zuſätze erweitert ſind.

VII. Vom

VII. Vom Duet.

§. 111.

Das Duet, ein Tonſtück für zwey gleiche, oder für zwey verſchiedene concertirende Inſtrumente, welches ebenfalls wie die Sonate aus drey Stücken von verſchiedenem Charakter beſtehet, wird auf zwey ganz von einander verſchiedene Arten bearbeitet, die man, weil die Behandlungsart dabey ſo sehr verſchieden iſt, auch billig durch beſondere Namen unterſcheiden ſollte; denn ſo wie das Solo aus einer Hauptſtimme beſtehet, die von einer Grundſtimme begleitet und unterſtüzt wird, ſo beſtehet hingegen das eigentliche Duet aus zwey Hauptſtimmen, die das ganze Stück hindurch beyde gleich obligat, das iſt, ſo beſchaffen ſind, daß ſie zwey gleich hervorſtechende Melodien ausmachen, die in ihrer Verbindung ſchon ſelbſt ſo reich an abwechſelnder Harmonie ſind, daß ſie einer Grundſtimme zur Unterſtützung nicht bedürfen, ja nicht einmal ſchicklich eine zulaſſen. Man ſiehet leicht ein, daß dieſe Art der Tonſtücke nach der, auf der 87ſten Seite des zweyten Theils beſchriebenen, und ſo genannten polyphoniſchen Art bearbeitet werden müſſen; daher treten bey der Bearbeitung derſelben ebenfalls diejenigen Schwierigkeiten ein, die ſchon oben bey dem Singduet beſchrieben worden ſind.

Dieſe Art des Duets wird von den neuern Tonſetzern ganz vernachläſſiget, denn mir ſind wenigſtens nach Telemans *) und Quanzens Flötenduetten keine neuern bekannt worden, die den eigentlichen Namen der Duetten verdienen.

§. 112.

Diejenigen Duette, die von einigen neuern Tonſetzern bekannt worden ſind, enthalten eine zweyſtimmige Compoſition, die völlig homophoniſch iſt, und die ſich von der Sonate durch weiter nichts unterſcheidet, als dadurch, daß beyde Stimmen wechſelsweiſe die Melodie führen, und ſich wechſelsweiſe in der Form einer ordentlichen Grundſtimme accompagniren, die nur zuweilen mit mehr durchgehenden und Wechſelnoten vermiſcht iſt, als die Grundſtimme bey andern mehrſtimmigen Tonſtücken damit vermiſcht zu ſeyn pflegt.

Da man auch dieſer Gattung der zweyſtimmigen Tonſtücke die Erreichung des eigentlichen Endzwecks der Kunſt nicht ſtreitig machen kann, ſo wäre es ungereimt, ſie deswegen ganz verwerfen

*) Ob dieſe Flötenduette von Teleman durch den Druck, oder nur durch Abſchriften ins Publikum kommen ſind, iſt mir unbekannt. Ich beſitze derſelben vier in Abſchrift, die aus lauter Canons beſte-

werfen zu wollen, weil ſie dem Begriffe nicht vollkommen entſprechen, den man ſich von dem eigentlichen Duet zu machen pflegt. Billig wäre es aber, dieſe beyden Arten der Duetten durch beſondere Namen zu unterſcheiden, damit man wenigſtens im voraus beurtheilen könnte, welche Art der Behandlung man dabey zu erwarten habe.

§. 113.

Alles dasjenige, was in dem 110ten §. von der Form der Sonate errinnert worden iſt, gilt auch von der Form der Duetten; denn auch in dieſer Gattung der Tonſtücke zeigt ſich in der äußerlichen Einrichtung der Hauptperioden weiter kein Unterſchied, als dieſer, daß die melodiſchen Theile öfterer wiederholt zu werden pflegen, als in der eigentlichen Sonate, weil ſie, nachdem ſie von einem Inſtrumente vorgetragen worden ſind, mehrentheils von dem andern unmittelbar wiederholt worden.

VIII. Von dem Trio.

§. 114.

Das Trio, ein Inſtrumentalſtück von drey Stimmen, beſtehet ebenfalls aus drey Sätzen von

beſtehen. Vermuthlich ſind es ebendieſelben, die man in Walthers Lexicon unter dem Titel: Sonate à due Flauti traverſi ò due Violini ſenza Baſſo, angezeigt findet.

von verſchiedenem Charakter. Weil man ſich bey jedem Inſtrumente am mehreſten der mittlern Töne ſeines Umfanges zu bedienen pflegt, ſo würden, wenn man zu einem Trio drey Inſtrumente von gleicher Höhe oder Tiefe wählen wollte, die verſchiedenen Stimmen einander zu oft in den Weg treten, und der Umfang ihrer Töne würde zum dreyſtimmigen Satze zu enge ſeyn; daher pflegt man bey dieſen Tonſtücken zu zwey hohen Stimmen, z. E. zu zwey Violinen oder Flöten, oder zu einer Flöte und Violine ein Violoncell als dritte Stimme zu ſetzen.

§. 115.

Auch dieſes Tonſtück wird auf ganz von einander verſchiedene Arten bearbeitet. „Das eigentliche Trio (ſagt Sulzer) enthält drey Hauptſtimmen, die gegen einander concertiren, und gleichſam ein Geſpräch in Tönen unterhalten. „Jede Stimme muß dabey intereſſirt ſeyn, und „indem ſie die Harmonie ausfüllt zugleich eine „Melodie hören laſſen, die in den Charakter des „Ganzen einſtimmt, und den Ausdruck befördert. Dies iſt eine der ſchwereſten Gattungen „der Compoſition. Nicht diejenigen die den dreyſtimmigen Satz allein verſtehen, ſondern die „zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunct gehört, völlig inne, und da-

 „neben

„neben einen fließenden und ausdrucksvollen Ge„ſang in ihrer Gewalt haben, können darin „glücklich ſeyn.„

Trio dieſer Art werden heut zu Tage nicht mehr verfertiget, und diejenigen, die noch von ältern Tonſetzern in Abſchriften übrig ſind, eilen leider der Vergeſſenheit immer mehr entgegen.

§. 116.

Gewöhnlicher ſind diejenigen dreyſtimmigen Sonaten, die nur zwey concertirende Stimmen mit einer begleitenden Grundſtimme enthalten, und die in Anſehung ihrer Bearbeitung, und der Beſchaffenheit der Melodie dem Singduet ziemlich nahe kommen.

Ohngefähr die Mitte dieſes Jahrhunderts war derjenige Zeitpunct, in welchem dieſe Gattung der Sonate am ſtärkſten bearbeitet wurde, und in welchem viele Tonſetzer ſehr ſchätzbare Producte dieſer Art geliefert haben, die aber größtentheils nur durch Abſchriften hier und da bekannt worden ſind, und die theils wegen des anjezt mehr beliebten Quartets, theils auch wegen des allgemeinen Hanges der jetzigen Virtuoſen zum Concertſpielen, ungebraucht vermodern.

Unter den Sonaten dieſer Gattung zeichnen ſich die Flötentrio von dem ſel. Capellmeiſter Graun beſonders aus, weil in demſelben mit

den

den ſchönſten Nachahmungen aller Art der gröſ-te Reichthum der Harmonie, und die gefälligſte und ſchmeichelhafteſte Melodie verbunden iſt, die nicht blos dem Ohr gefällt, ſondern auch zugleich das Herz rührt.

Angehende Tonſetzer können den Ausdruck der angenehmen Empfindungen, und zugleich die Kunſt, mit der gefälligſten Melodie die gröſte Mannigfaltigkeit der Harmonie zu verbinden, nirgend beſſer ſtudiren, als in dieſen **Graunſchen** Flötenſonaten.

§. 117.

Endlich giebt es noch eine Gattung der dreyſtimmigen Sonate die nur eine Hauptſtimme enthält, und in welcher die zweyte Stimme, da, wo ſie mit der Hauptſtimme nicht in Terzen oder Sexten fortgehen kann, als bloße Füllſtimme accompagnirt. Dieſe Gattung, wenn ſie ſich nur halbweg behaupten will, erfordert in der Hauptſtimme einen ſehr reizenden und ausdrucksvollen Geſang.

XI. Von dem Quatuor.

§. 118.

Das Quatuor, anjezt das Lieblingsſtück kleiner muſikaliſchen Geſellſchaften, wird von den neuern Tonſetzern ſehr fleißig bearbeitet.

Wenn es wirklich aus vier obligaten Stimmen beſtehen ſoll, von denen keine der andern das Vorrecht der Hauptſtimme ſtreitig machen kann, ſo muß es nach Art der Fuge behandelt werden.

Weil aber die modernen Quartetten in der galanten Schreibart geſezt werden, ſo muß man ſich an vier ſolchen Hauptſtimmen begnügen, die wechſelsweiſe herrſchend ſind, und von denen bald dieſe, bald jene den in Tonſtücken von galantem Stiele gewöhnlichen Baß macht.

Während aber ſich eine dieſer Stimmen mit dem Vortrage der Hauptmelodie beſchäftiget, müſſen die beyden andern, in zuſammen hängenden Melodien, welche den Ausdruck begünſtigen, fortgehen, ohne die Hauptmelodie zu verdunkeln. Hieraus ſiehet man, daß das Quatuor eine der allerſchwereſten Arten der Tonſtücke iſt, woran ſich nur der völlig ausgebildete, und durch viele Ausarbeitungen erfahrne Tonſetzer wagen darf.

Unter den neuern Tonſetzern haben **Haydn, Pleyl** und **Hofmeiſter** am mehreſten das Publikum mit dieſer Gattung der Sonaten bereichert. Auch der ſel. **Mozard** hat in Wien ſechs Quartetten für zwey Violinen, Viole und Violoncell unter einer Zuſchrift an **Haydn** ſtechen laſſen, die unter allen modernen vierſtimmigen

migen Sonaten, am mehreſten dem Begriffe eines eigentlichen Quatuor entſprechen, und die wegen ihrer eigenthümlichen Vermiſchung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art ſind.

X. Von dem Concerte.

§. 119.

Das Concert, ein Inſtrumentalſtück, in welchem eine Hauptſtimme von einem ganzen Orcheſter begleitet wird, hat ebenfalls keinen beſtimmten Charakter; ſondern die drey Haupttheile, aus welchen es beſtehet, nemlich ſeine beyden Allegro und ſein Adagio können jeden Charakter annehmen, den die Tonkunſt auszudrücken fähig iſt.

Es iſt dasjenige Tonſtück, mit welchem ſich gewöhnlich die Virtuoſen auf ihrem Inſtrumente hören laſſen; man hat daher Concerte für alle Inſtrumente, die in einem Orcheſter gebräuchlich ſind.

Weil aber, aus Urſachen, die ſchon bey dem Solo angezeigt worden ſind, der Tonſetzer eigentlich nur ein gutes Concert für dasjenige Inſtrument ſetzen kann, welches er ſelbſt mit einem gewiſſen Grade von Fertigkeit ſpielt, ſo fehlte es ehedem manchem Concertſpieler nicht allein an

der für ihn nöthigen Anzahl ſolcher Tonſtücke, ſondern es trat auch oft der Fall ein, daß er noch überdieß diejenigen, die zu bekommen waren, wegen der eigenthümlichen Spielart, die ſie erforderten, nicht benutzen konnte. Daher blieb vielen Concertſpielern, beſonders ſolchen, die ein Inſtrument ſpielten, für welches noch nicht viel Concerte geſezt, oder bekannt worden waren, nichts anders übrig, als ſich ihre Concertſtimmen ſelbſt zu verfertigen, und zu denſelben ſo gut es gehen wollte ſelbſt eine Begleitung zu ſetzen, oder ſie von andern ſetzen zu laſſen. Ob nun gleich anjezt, nachdem mehrere Inſtrumentiſten aller Art ſich zugleich mit der Compoſition beſchäftigen, dieſes Product der Tonkunſt ſo fleiſſig bearbeitet wird, daß man ganz und gar nicht Urſache hat, über Mangel an Concerten für jedes Inſtrument zu klagen, ſo bleibt dennoch das vorhin angezeigte Verfahren die Geſchichte manches Concerts, welches im Publikum erſcheint. Ueberdieß giebt es Muſiker, die ein merkantiliſches Geſchäfte daraus machen, Concerte von einmal beliebten Meiſtern durch Transpoſition in andere Töne, und durch Abänderung der Paſſagien, jedem Inſtrumente, es geſchehe nun mit ſo vielem Zwange, als es wolle, anzupaſſen. Ja man weiß ſogar mit Zuverläſſigkeit, daß ſelbſt Tonſetzer Concerte für den Fall einer Be-

ſtellung im voraus arbeiten, ohne noch zu wiſſen, welchem Inſtrumente die noch darinne fehlenden Paſſagien angepaßt werden ſollen. Solchen Mißbräuchen iſt dieſes Tonſtück ausgeſezt. Jedoch das ſind nur beſondere Fälle. Einem weit nachtheiligern Mißbrauche wird aber das Concert dadurch ausgeſezt, daß man mit dem Ausdrucke ſich hören laſſen, nur allzuoft weiter keinen Begriff verbindet, als ſeine Geſchicklichkeit in einem reinen und runden Vortrage der melodiſchen Figuren, und in Ueberwindung ausgeſuchter Schwierigkeiten hören zu laſſen; anſtatt daß man die erlangte Fertigkeit einzig und allein darzu anwenden ſollte, den Ausdruck beſtimmter Empfindungen durch einen dieſen Empfindungen angemeſſenen, und höchſt ausgebildeten Vortrag darzuſtellen.

Würden die Concerte allgemeiner nach einem beſſern Ideale geſezt und vorgetragen, ſo würden viele Männer vom Geſchmacke auch mit dieſer Gattung der Tonſtücke mehr zufrieden ſeyn. Sulzer zum Beyſpiel, deſſen Urtheile über die übrigen Arten der Tonſtücke wir ſo gerne beyſtimmten, ſagt vom Concerte, daß es im Grunde nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbeſtimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres ſey.

Sollte aber wohl dieſer Ausſpruch nicht zu hart ſeyn? Sollte dieſes Urtheil nicht blos von ſolchen Concerten abgezogen ſeyn, die ſelbſt von einſichtsvollen Concertſpielern gemißbilliget werden?

Man rechne die vorhin angezeigten Mißbräuche des Concertes, die noch nicht ganz allgemein eingeriſſen ſind, ab; warum ſoll alsdenn das Concert allein blos Uebung für Setzer und Spieler, warum dieſes Tonſtück allein eine auf weiter nichts abzielende Ergötzung des Ohres ſeyn?

Sulzer giebt zu, daß die Tonkunſt in der Sonate Gelegenheit habe, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu ſchildern, an den Tag zu legen. Warum ſoll die Tonkunſt im Concerte dieſes Vermögen weniger haben, da der Tonſetzer in der ſtärkern Begleitung deſſelben mehr Mittel beſizt, den Ausdruck der Hauptſtimme zu erhöhen, als in der Sonate? Dasjenige, was ihm beſonders anſtößig iſt, ſcheint die Form des Concertes zu ſeyn, denn er ſagt in dem Artikel Sonate: „Die Form eines Concertes ſcheint „mehr zur Abſicht zu haben, einem geſchickten „Spieler Gelegenheit zu geben, ſich in Begleitung vieler Inſtrumente hören zu laſſen, als zur „Schilderung der Leidenſchaften angewendet zu „werden.„

Wenn man bey einem Concerte die Ritornelle wegrechnet, die übrigens in dieſem Tonſtücke

dem Ausdrucke der Empfindungen eben ſo wenig nachtheilig ſeyn können, als ſie es der Arie ſind; was bleibt alsdenn unter der Form der Sonate, und unter der Form des Concertes für ein Unterſchied, der in der Sonate den Ausdruck der Empfindungen begünſtigen, im Concerte aber demſelben nachtheilig ſeyn könnte? Sollte vielleicht gar Sulzer hier unter der Form des Concertes blos dasjenige Verfahren verſtehen, zu Folge deſſen man gewohnt iſt, in gewiſſen Stellen der Perioden eines Concertes lange Paſſagien zu ſetzen, die nothwendig weiter nichts als Uebung des Spielers ſind, weil ſie in den mehreſten Fällen mit dem Ausdrucke einer beſtimmten Empfindung ſo wenig gemein haben, daß ſie ſich vielmehr in alle Concerte übertragen laſſen? Dieſes ſcheint am wahrſcheinlichſten zu ſeyn. Allein das Daſeyn dieſer Paſſagien iſt nichts weniger als etwas Weſentliches in der Form des Concertes.

Mir ſcheint es überhaupt, als müſſe man das Concert aus einem ganz andern Geſichtspuncte beurtheilen, als das Solo. Der Ausdruck der Empfindung des Soloſpielers iſt ein Monolog in leidenſchaftlichen Tönen, der Soloſpieler iſt dabey gleichſam in ſich ſelbſt gekehrt, nichts äußerliches hat den geringſten Einfluß auf den Ausdruck ſeiner Empfindung. Betrachtet man aber ein gut gearbeitetes Concert, in welchem

während

während des Solo die begleitenden Stimmen nicht blos da ſind, um dieſes oder jenes, zwiſchen der Oberſtimme und dem Baſſe fehlende Intervall der Accorde anzuſchlogen; ſo finde man eine leidenſchaftliche Unterhaltung des Concertſpielers mit dem ihn begleitenden Orcheſter; dieſem trägt er ſeine Empfindungen vor, dieſes winkt ihm durch kurze eingeſtreute Sätze bald Beyfall zu, bald bejahet es gleichſam ſeinen Ausdruck; bald ſucht es im Allegro ſeine erhabenen Empfindungen noch mehr anzufachen; bald bedauert, bald tröſtet es ihn in dem Adagio; kurz ich ſtelle mir unter dem Concerte etwas ähnliches mit der Tragödie der Alten vor, wo der Schauſpieler ſeine Empfindungen nicht gegen das Parterre, ſondern gegen den Chor äußerte, und dieſer hingegen auf das genaueſte mit in die Handlung verflochten, und zugleich berechtiget war, an dem Ausdrucke der Empfindungen Antheil zu haben. Alsdenn aber iſt der Zuhörer, jedoch ohne etwas dabey zu verlieren, erſt die dritte Perſon, die an dem leidenſchaftlichen Vortrage des Concertſpielers an das ihn begleitende Orcheſter Theil nehmen kann. Man bilde ſich dieſen Gedanken weiter aus, und höre dann die mehreſten Concerte von C. P. E. Bach, die dieſem Ideale ſo ganz entſprechen, oder beſſer, von denen dieſes Ideal abgezogen iſt, und dann urtheile

theile man, ob das Concert nicht mehr als bloße Uebung für Setzer und Spieler, nicht mehr, als bloße, auf weiter nichts abzielende Ergötzung des Ohres ſey. *)

§. 120.

Das erſte Allegro des Concerts enthält drey Hauptperioden, welche der Concertſpieler vorträgt, und die von vier Nebenperioden eingeſchloſſen ſind, die von dem Orcheſter als Ritornelle vorgetragen werden.

Das erſte Ritornell pflegt man in den modernen Concerten ſehr lang auszuführen. Es beſtehet aus den vorzüglichſten melodiſchen Theilen, die zur Anlage des Allegro gehören, welche in eine andere Verbindung gebracht, und durch andere Hülfsmittel erweitert werden, als es im Solo der Concertſtimme geſchieht. **) Mit dieſen

*) Weil die Verfertigung eines Concertes das Non plus ultra der mehreſten angehenden Tonſetzer zu ſeyn pflegt, ſo wird man hoffentlich dieſe Digreſſion über den Werth dieſes Tonſtücks, und über die Mißbräuche, denen es unterworfen iſt, nicht ganz zwecklos und überflüſſig finden.

**) Daß es der Natur der Sache gemäß ſey, zuerſt den erſten Hauptperioden der Concertſtimme auszuführen, ehe man das Ritornell, als die Einleitung

dieſen melodiſchen Haupttheilen werden in dem Ritornell einige paſſende Nebengedanken verbunden, die wieder auf einen Hauptgedanken führen.

Man findet anjezt dieſes Ritornell in drey verſchiedene Formen eingekleidet, denn es macht entweder 1) nur einen ſolchen Perioden aus, in welchem die Modulation (kleine durchgehende Ausweichungen ausgenommen) ſich durch den ganzen Satz hindurch in der Haupttonart aufhält; oder es beſtehet 2) aus zwey an einander gebundenen Perioden. In dieſem Falle wird bey der Grundlage einer harten Tonart die Modulation in die Tonart der Quinte geleitet, *) nach dem Quintabſatze dieſer Tonart ein cantabler Satz aus dem Solo vorgetragen, und alsdenn der erſte Periode des Ritornells mit einer förmlichen Cadenz in dieſer Tonart geſchloſſen. Mit dem Schlußtone dieſer Cadenz aber hebt zugleich ein melodiſcher Theil an, der die Modulation auf eine derjenigen Arten zurück in den Hauptton führt, die wir in dem 31ſten §. haben kennen gelernt. Nach der Zurückführung der Modulation in den Hauptton

leitung zum Vortrage der Concertſtimme bearbeitet, iſt ſchon im zweyten Theile auf der 67ſten und folgenden Seite weitläuftig gezeigt worden.

*) Die Anwendung auf die weiche Tonart iſt ſchon bey Gelegenheit der vorhergehenden Arten der Tonſtücke mehrmals gemacht worden.

ton wird gemeiniglich, um dem ganzen Ritornell eine gewiſſe Art von Ausführung zu geben, und um die Einheit dieſes Satzes zu erhalten, ein melodiſcher Theil des erſten Perioden wiederholt, ehe der Schluß mit der Hauptcadenz auf dem Grundtone erfolgt. Das erſte Ritornell wird aber auch 3) dergeſtalt geformt, daß zwar die Modulation förmlich in die Tonart der Quinte geleitet, und nach dem Quintabſatze derſelben ein melodiſcher Haupttheil in dieſer Tonart vorgetragen wird. Unmittelbar hernach aber wird, ohne in dieſer Tonart förmlich zu ſchließen, die Modulation wieder in den Hauptton zurückgeführt und das Ritornell derſelben geſchloſſen. Dieſe lezte Form iſt in den neuern Concerten die gewöhnlichſte.

§. 121.

Man hat ſeit kurzem angefangen, auch dem erſten Allegro des Concertes einen ſolchen kurzen Einleitungsſatz von langſamer Bewegung und von ernſthaftem Charakter vorher gehen zu laſſen, der bey den modernen Sinfonien gebräuchlich, und oben bey Gelegenheit der Sinfonie ſchon beſchrieben worden iſt. Dieſer Satz ſchließt auch bey dem Concerte gewöhnlich mit der ſo genannten Halbcadenz, nach welcher das Ritornell des erſten Allegro ohne abzuſetzen, anhebt.

§. 122.

§. 122.

Bey dem Eintritte des erſten Hauptperioden, oder des erſten Solo der Concertſtimme pflegt man die Cadenz des Ritornells völlig in Ruhe kommen zu laſſen, ehe die Concertſtimme anhebt, das iſt, man läßt die Concertſtimme nicht mit dem Schlußtone eintreten, ſondern erſt ihren Perioden nach völlig vollbrachtem Schluſſe des Ritornells anfangen. Das zweyte Solo hingegen, ſo wie der Eintritt der Ritornelle laſſen die Cadenz nicht völlig zur Ruhe, ſondern treten mit dem Schlußtone derſelben ein.

§. 123.

Bey den drey Hauptperioden der Concertſtimme bleibt uns hier nichts zu bemerken übrig; denn ſie haben die nemliche äußerliche Einrichtung, und den nemlichen Gang der Modulation wie die drey Hauptperioden in dem erſten Allegro der Sinfonie. Die Art der Melodie hingegen iſt der Melodie der Sonate ſehr ähnlich. Sie iſt eben ſo ausgebildet wie in dieſer, aber gewöhnlich mehr durch die uns ſchon bekannten Erweiterungsmittel verlängert, und die melodiſchen Theile hängen durch Auslaſſung der Abſatzformeln mehr zuſammen. Dabey wird die Melodie der Hauptſtimme bey dem Cäſurtone der Abſätze oder Einſchnitte zuweilen von dem Orcheſter

cheſter durch kurze Sätze unterbrochen, die entweder aus wiederholten Gliedern der Hauptmelodie, oder auch aus ſolchen Sätzen beſtehen, die blos im Ritornell enthalten waren.

Bey gut gearbeiteten Concerten, in welchen jede Stimme des begleitenden Orcheſters an dem Vortrage der Hauptſtimme, nach dem vorhin beſchriebenen Ideal den nächſten Antheil nimmt, und in welchen ſie als ein Glied des Ganzen, welches mit in die leidenſchaftliche Unterhaltung verwickelt iſt, das Recht hat, durch kurze Sätze gleichſam ihre Empfindung über den Vortrag der Hauptſtimme an den Tag zu legen, erwarten dieſe Stimmen zu dieſer Abſicht nicht immer den Einſchnitt oder Abſatz der Hauptſtimme, ſondern laſſen ſich mitten im Vortrage derſelben wechſelsweiſe durch kurze Nachahmungen hören, die jedoch dergeſtalt angebracht und eingerichtet werden müſſen, daß ſie den Vortrag der Hauptſtimme nicht verdunkeln.

Nirgend kann der angehende Tonſetzer die ſo eben beſchriebene Behandlung der Begleitung des Concertes beſſer kennen lernen, als in C. Ph. E. Bachs Clavierconcerten. Allein es gehört auſſer der Kunſt, die Melodie ſo zu bilden, daß ſie dergleichen Nachahmungen in der Begleitung erlaubt, noch viel Erfahrung und Kunſtgefühl da-

zu, der Sache nicht zu viel, und der Hauptſtimme keinen Eintrag zu thun.

§. 124.

Mit dem Schlußtone des erſten Hauptperioden, der, wie ſchon errinnert worden iſt, in der Tonart der Quinte ſchließt, tritt das zweyte Ritornell mit dem Hauptſatze wieder ein, trägt einige melodiſche Theile wieder vor, die ſchon im erſten Ritornell enthalten waren, und ſchließt ebenfalls in der Tonart der Quinte mit einer förmlichen Cadenz. Mit dem Schlußtone dieſer Cadenz hebt das zweyte Solo der Concertſtimme wieder in dieſer Tonart an; und zwar geſchieht der Anfang dieſes zweyten Solo gemeiniglich vermittelſt eines ſolchen melodiſchen Theils, der nicht in dem erſten Perioden enthalten war, ſondern der ein ſtark hervorſtechender, aber paſſender Nebengedanke iſt, der aber wieder ſehr ſchicklich auf einen Hauptgedanken leitet.

Dieſer Periode, mit dem es eben die Bewandniß hat, wie mit dem zweyten Hauptperioden des erſten Allegro der Sinfonie, wird alſo in der weichen Tonart der Sexte, zuweilen auch in der weichen Tonart der Secunde oder Terz geſchloſſen. Mit dem Schlußtone tritt wieder ein kurzes Ritornell ein, welches den, ſchon bey der Sinfonie beſchriebenen Nebenperioden macht, welcher

cher vermittelſt eines melodiſchen Theils, der durch die Progreſſion, oder durch die Fortſetzung einer in demſelben enthaltenen metriſchen Formel erweitert wird, die Modulation wieder in den Hauptton zurückführt, in welcher dieſes Ritornell mit dem Quintabſatze ſchließt, damit das dritte Solo der Hauptſtimme wieder im Haupttone anfangen kann.

§. 125.

Das dritte Solo der Concertſtimme gleicht wieder in Anſehung der Form dem dritten Hauptperioden des erſten Allegro der Simfonie. Mit dem Schlußtone dieſes Perioden machen die Ripienſtimmen vermittelſt einiger Tacte gewöhnlich eine Einleitung zu einer Fermate auf dem Sexquartenaccorte des Grundtones, welche der Concertſpieler länger aushält, als die übrigen Inſtrumente, und mit derſelben entweder eine freye Fantaſie oder ein Capricio verbindet, welches man mißbrauchsweiſe eine Cadenz zu nennen pflegt, weil es bey dem Schluſſe des Tonſtücks gemacht wird. Mit dem Schlußtone dieſer ſogenannten Cadenz, welche ſich jederzeit mit einem förmlichen Tonſchluſſe endiget, fängt das lezte Ritornell an, welches aus den lezten melodiſchen Theilen des erſten Ritornells zu beſtehen pflegt, und mit welchem das ganze erſte Allegro geſchloſſen wird.

§. 126.

Das Adagio des Concertes wird gewöhnlich in diejenige Form eingekleidet, welche ſchon in dem 84ſten §. bey Gelegenheit der Arie beſchrieben worden iſt. In den neuern Concerten pflegt man aber auch oft ſtatt des gewöhnlichen Adagio eine ſo genannte Romanze zu ſetzen, die einen beſtimmtern Character hat, den man aus Sulzers Beſchreibung des poetiſchen Productes dieſes Namens am beſten kennen lernen kann.

„Gegenwärtig (ſagt Sulzer) giebt man den „Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, „in dem höchſt naiven und etwas altväteriſchen „Ton der alten gereimten Romanzen. Der In„halt derſelben iſt eine Erzählung von leidenſchaft„lichen, tragiſchen, verliebten, oder auch blos „beluſtigenden *) Inhalt. — — Gedanken „und Ausdruck müſſen in der höchſten Einfalt „und ſehr naiv ſeyn.„

Dieſes Tonſtück wird gewöhnlich in die Form des Rondo eingekleidet, die ſchon oben weitläufig beſchrieben worden iſt.

§. 127.

*) In der Tonkunſt macht man von dieſem lezten Charakter der Romanze keinen Gebrauch, weil ſie anjezt noch blos in langſamer Bewegung geſezt wird.

§. 127.

Der lezte Theil des Concertes iſt entweder ein Allegro oder Preſto, welches in der Form des erſten Allegro erſcheint; oder es iſt ein gewöhnliches Rondo mit weit ausgeführten Zwiſchenſätzen; oder es enthält Veränderungen über eine kurze, aus zwey Theilen beſtehende Melodie. Auch von dieſer lezten Form iſt bey dem lezten Allegro der Sinfonie das nöthigſte erinnert worden.

Zweyter Abſatz.

Von der Verbindung der melodiſchen Theile in den erſten Hauptperioden der größern Tonſtücke.

§. 128.

In dem 45ſten §. iſt gezeigt worden, wie drey melodiſche Theile, wenn ſie den erſten Perioden eines Tonſtückes ausmachen, in Anſehung ihrer Interpunction beſchaffen ſeyn können; weil aber in dem erſten Perioden der größern Tonſtücke mehr als drey melodiſche Theile verbunden zu werden pflegen, ſo haben wir in dieſem Abſatze noch zu unterſuchen, wie mehrere melodiſche Theile in dem erſten Perioden eines Tonſtückes in Anſehung ihrer interpunctiſchen Beſchaffenheit zuſammen verbunden werden können.

§. 129.

Zu Folge des vorher gehenden Abſatzes haben die erſten Hauptperioden aller Tonſtücke, die in der harten Tonart geſezt ſind, dieſes unter ſich gemein, daß ſie, nachdem die Modulation aus dem Hauptttone in die Tonart der Quinte geleitet worden iſt, auch in dieſer Tonart ſchließen.

Dieſer erſte Periode theilet ſich daher in zwey Theile, nemlich in denjenigen Theil, in welchem die Haupttonart herrſcht, und in denjenigen, wo die Tonart der Quinte herrſchend iſt. Weil nun in dem Haupttone nicht mehr als zwey Abſätze, nemlich der Grund- und Quintabſatz ſtatt finden, und weil derjenige melodiſche Theil, in welchem die Modulation in die Quinte geleitet wird, mit dem Quintabſatze dieſer Tonart geſchloſſen werden muß, ſo entſtehet eine gewiſſe Hauptform dieſes erſten Perioden, die, wenige Abweichungen ausgenommen, allen erſten Perioden der größern Tonſtücke gemein iſt. Sie beſtehet darinne, daß der Periode vier interpunctiſche Haupttheile, oder vier Hauptruhepuncte des Geiſtes enthält. Zwey derſelben ſind der Haupttonart eigen, und werden von den zwey erſten melodiſchen Theilen vermittelſt des Grund- und Quintabſatzes gemacht; in dem dritten aber wird die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet, in welcher er mit

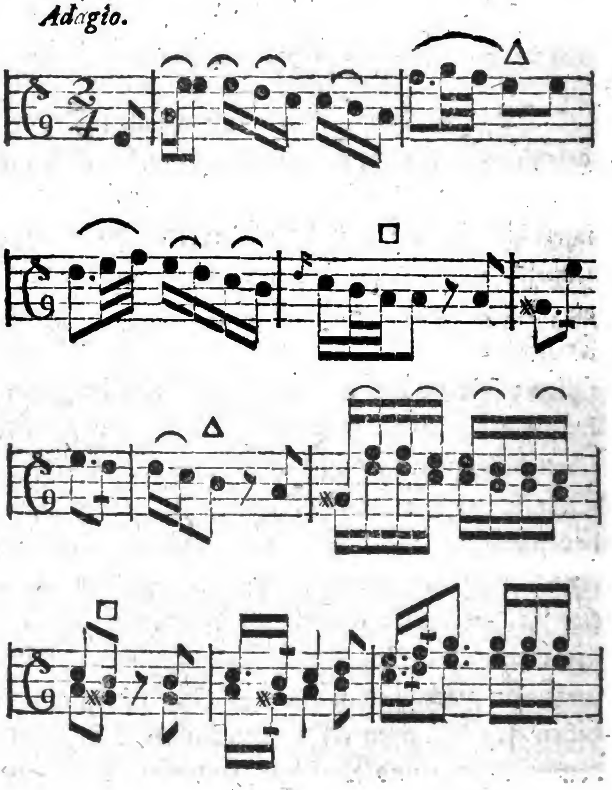
dem

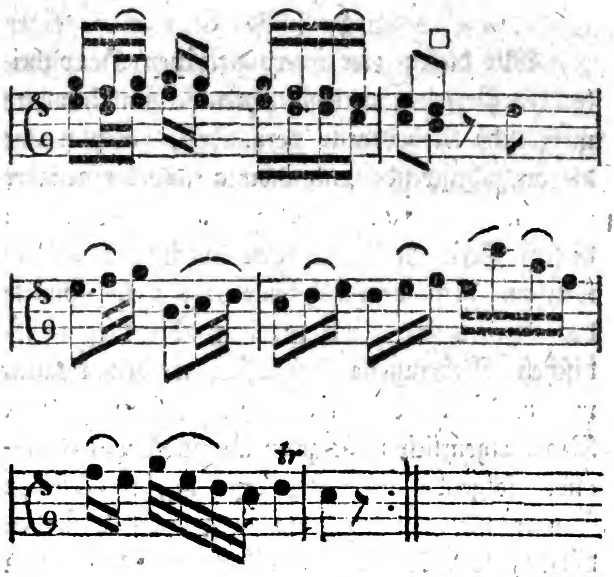
dem Quintabſatze geſchloſſen wird, worauf der vierte interpunctiſche Haupttheil mit der Cadenz in dieſer Tonart den Perioden ſchließt. Ein Beyſpiel dieſer Form, in welchem die interpunctiſche Haupttheile noch mit keinen melodiſchen Nebentheilen vermiſcht ſind, giebt uns derjenige Satz, an welchem wir in dem 72ſten §. den Gebrauch der melodiſchen Verlängerungsmittel ausübten.

§. 130.

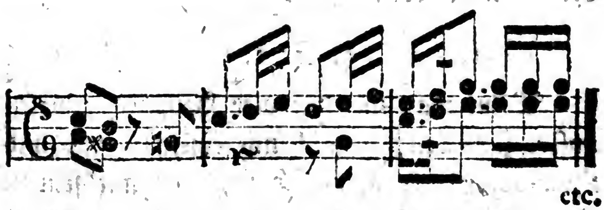
Iſt das Tonſtück in einer weichen Tonart geſezt, und der erſte Periode ſoll in der weichen Tonart ihrer Quinte ſchließen, ſo haben die vier interpunctiſchen Haupttheile eben dieſelbe Beſchaffenheit, wie bey der harten Tonart, nur mit dem einzigen Unterſchiede, daß die Cäſuren des Grundabſatzes und der Cadenz auf weiche Dreyklänge fallen; die Cäſuren der Quintabſätze hingegen haben auch in dieſer weichen Tonart, aus uns ſchon bekannten Urſachen den harten harmoniſchen Dreyklang zum Grunde. Bey dem Gebrauche der weichen Tonart iſt es aber beſonders in gröſſern Tonſtücken gewöhnlicher, daß die Modulation in dem erſten Hauptperioden in die harte Tonart ihrer Terz hingeleitet, und der Periode in derſelben geſchloſſen wird. In dieſem Falle endigen ſich die zwey erſten melodiſchen Theile mit dem Grund- und Quintabſatze der weichen Tonart;

art; der dritte fängt gewöhnlich noch in dieſer Tonart an, modulirt aber in die Tonart der Terz, in welcher er mit dem Quintabſatze ſchließt, und nach welchem der vierte Haupttheil mit der Cadenz in dieſer harten Tonart den Perioden endiget; z. B.





Der dritte melodiſche Theil kann aber auch nach dem Quintabſatze der weichen Tonart unmittelbar in der harten Tonart eintreten; z. E. wenn der achte, neunte und zehente Tact des vorhergehenden Beyſpiels ſo geſezt wird;



§. 131.

Mit dieſen vier interpunctiſchen Hauptthei-len des Perioden werden mehrentheils noch andere melodiſche Nebentheile verbunden, durch welche die auszudrückende Empfindung entweder genauer beſtimmt, oder modificirt wird. Weil nun in dieſem Perioden (wenn keine durchgehende Ausweichung gemacht wird) keine andern Ruhepuncte des Geiſtes ſtatt finden, mit welchen dieſe melodiſchen Nebentheile geſchloſſen werden können, und weil nach der in dem 34ſtes §. enthaltenen Regel eigentlich nicht zwey unmittelbar nach einander folgende melodiſche Theil in eben derſelben Tonart mit gleichen Abſätzen geſchloſſen werden dürfen, ſo müſſen wir die Art und Weiſe kennen lernen, wie man mehrere melodiſche Theile mit den vier interpunctiſchen Haupttheilen des Perioden vereinigen kann; oder mit andern Worten, wie mehr melodiſche Theile in Anſehung der Interpunction beſchaffen ſeyn müſſen, wenn ſie in dem erſten Perioden eines Tonſtücks zuſammen verbunden werden ſollen.

§. 132.

Wenn man mit den vier Hauptruhepuncten unſers Perioden, nemlich mit ſeinem Grund- und Quintabſatze der Haupttonart, und mit ſeinem Quintabſatze und mit der Cadenz ſeiner Nebentonart,

tonart, in welche die Modulation ſich wendet, mehr melodiſche Theile verbinden will, ſo pflegt man dieſe Verbindung durch folgende vier Hülfsmittel zu bewerkſtelligen; nemlich

1) dadurch, daß man dem erſten von zwey unmittelbar nach einander folgenden melodiſchen Theilen, die zuſammen nur einen einzigen Hauptruhepunct des Perioden ausmachen können, ſeine höchſte Vollſtändigkeit benimmt, und ihn dergeſtalt mit dem folgenden melodiſchen Theile verbindet, daß der zweyte nur ein Anhang, nur ein erklärender Theil des erſten wird, und alſo beyde zuſammen nur einen einzigen Hauptruhepunct des Perioden ausmachen;

2) durch das Zuſammenſchieben zweyer melodiſcher Theile;

3) durch eine ſchickliche Wiederholung eines Abſatzes vermittelſt eines andern melodiſchen Theils, und

4) durch einen Anhang, welcher mit dem Hauptperioden verbunden wird.

§. 133.

Das erſte Hülfsmittel mehrere melodiſche Theile in einem Perioden zu vereinigen, iſt alſo dieſes, daß man zwey vollſtändige melodiſche Theile,

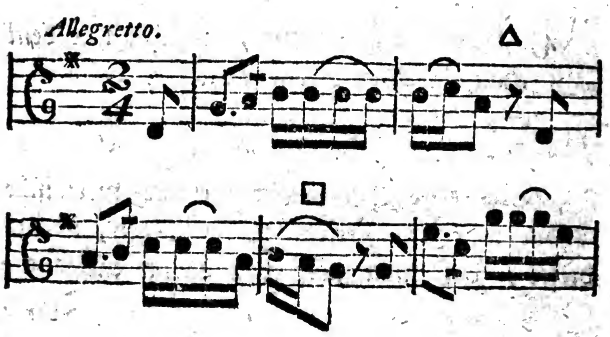
Theile, die wegen der Gleichheit ihre Abſätze nicht ſchicklich auf einander folgen können, dergeſtalt zu verbinden ſucht, daß ſie beyde nur als ein einziger erweiterter Satz gebraucht werden können. Dieſes geſchieht entweder

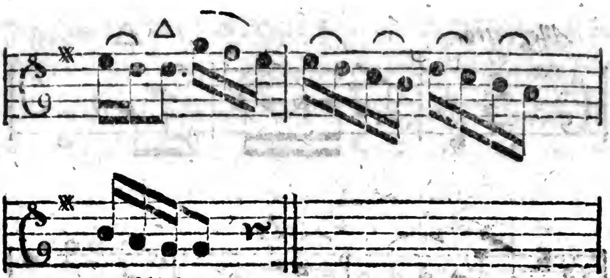
1) dadurch, daß man dem erſten melodiſchen Theile ſeine Vollſtändigkeit gänzlich benimt; oder

2) dadurch, daß man die Abſatzformel des erſten melodiſchen Theils minder vollſtändig bildet, als die Abſatzformel des zweyten. (Siehe den 55ſten §.)

§. 134.

Der erſte Fall kann (die Sache mechaniſch betrachtet) nur alsdenn angewendet werden, wenn der erſte der beyden melodiſchen Theile aus zwey ähnlichen Gliedern beſtehet. Geſezt, man wollte folgende zwey vollſtändige melodiſche Theile unmittelbar in dem Perioden verbinden,



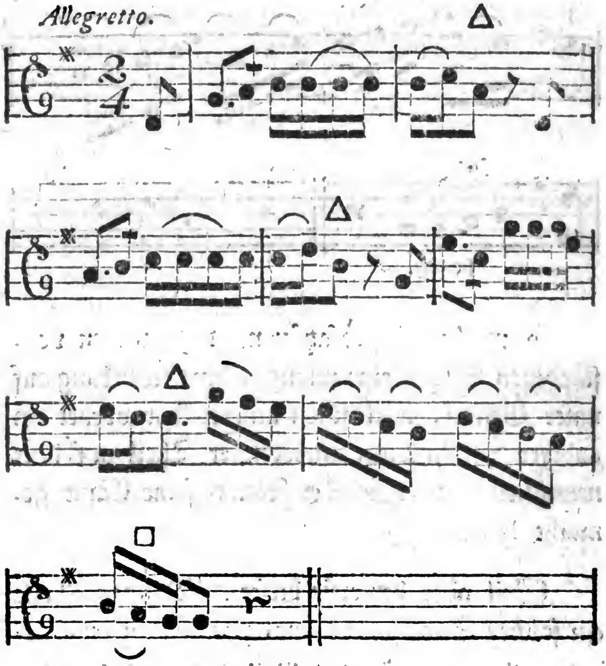


ſchlecht.

ſo machte die Abſatzformel des zweyten voll⸗ſtändigen Satzes eine unangenehme Würkung auf unſer Gefühl, weil ſchon unmittelbar vorher ein anderer vollſtändiger melodiſcher Theil auf dem nemlichen Dreyklange der Tonart ſeine Cäſur gemacht hatte.

Weil aber der erſte dieſer melodiſchen Theile ein ſolcher Satz iſt, der aus zwey ähnlichen Gliedern beſtehet, und dem man nach dem 122ſten §. des zweyten Theils ſeine Vollſtändigkeit dadurch benehmen kann, wenn man die Cäſur des zweyten Gliedes der Cäſur des erſten ähnlich macht, ſo ſchließt er ſich durch den Gebrauch dieſes Mittels unmittelbar an den folgenden melodiſchen Theil an, und beyde zuſammen machen alsdenn nur einen einzigen vollſtändigen Satz aus, bey welchem die vorhin ſich äußernde unangenehme Würkung wegfällt; z. E.

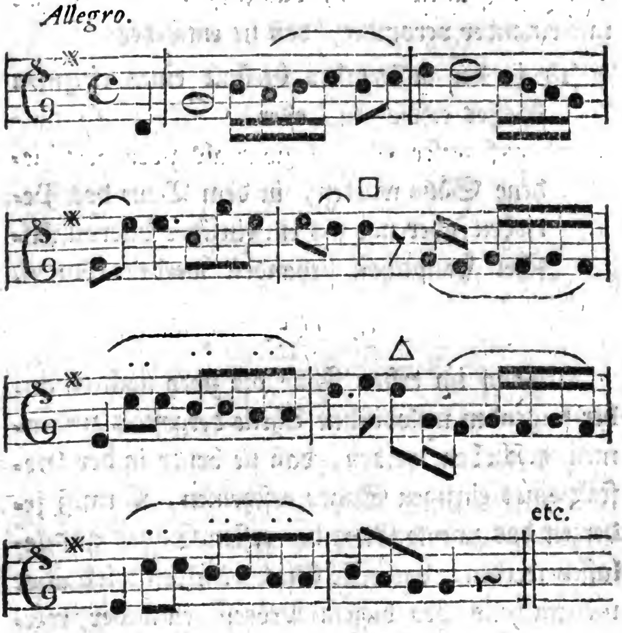
Allegretto.



§. 135.

Beſtehet aber im zweyten Falle der erſte melodiſche Theil nicht aus zwey ähnlichen Gliedern, und die beyden Sätze, die ihren Abſatz auf einerley Dreyklange machen, ſollen dadurch genauer verbunden werden, daß man die Cäſur des erſten melodiſchen Theils nach §. 55. weniger vollſtändig vorträgt, als die Cäſur des zweyten, ſo iſt dieſes Hülfsmittel, wenn man es blos mechaniſch betrach-

betrachtet, ſehr eingeſchränkt; denn in dieſem Falle müſſen die beyden melodiſchen Theile ſchon eine gewiſſe innere Beziehung auf einander haben, wenn ſie durch dieſes Hülfsmittel dergeſtalt vereinigt werden ſollen, daß der zweyte einen erklärenden Anhang des erſten ausmachen kann. Von dieſer Beſchaffenheit iſt z. B. folgender Satz;



Auch der Satz bey fig. 4 in dem 55ſten §. in welchem die eigentliche Entſtehungsart dieſer Sätze weitläuftiger beſchrieben worden iſt, giebt uns

uns ein Beyſpiel, wie durch dieſes Mittel zwey melodiſche Theile zu einem einzigen vollſtändigen Satze vereinigt worden ſind.

§. 136.

Das zweyte Hülfsmittel, mehr melodiſche Theile in einem Perioden zu verbinden, beſtehet darinne, daß man zwey oder mehr vollſtändige Sätze zuſammenſchiebt, das heißt, ſie dergeſtalt mit einander verbindet, daß ſie entweder

1) in der äußerlichen Geſtalt eines einzigen Satzes erſcheinen, oder

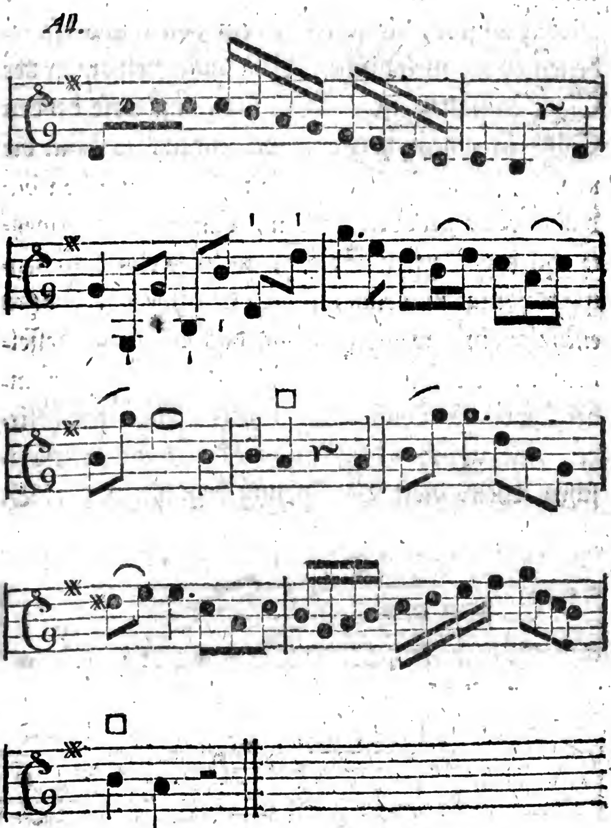
2) auf unſer Gefühl zwar als zwey verſchiedene Sätze würken, in dem Baue des Perioden aber nur als ein einziger interpunktiſcher Haupttheil behandelt werden können.

§. 137.

Wenn im erſten Falle die zwey nach einander folgenden melodiſchen Theile dergeſtalt zuſammen geſchoben werden, daß ſie beyde in der Geſtalt eines einzigen Satzes erſcheinen, ſo muß jederzeit das zweyte Glied des erſten Satzes ausgelaſſen werden; das erſte Glied deſſelben wird aber mehrentheils bey dieſem Proceſſe entweder wiederholt, oder auf eine andere Art erweitert.

Die beyden, in dem nachſtehenden Satze enthaltenen, und unmittelbar nach einander folgenden

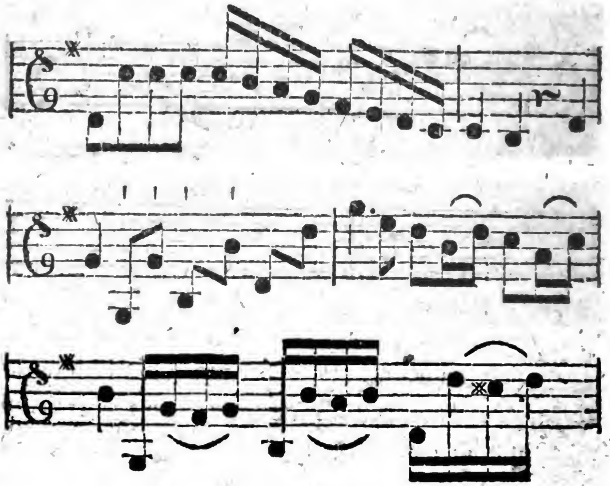
den Quintabſätze ſind von der Art, daß ſie unſer Gefühl beleidigen;

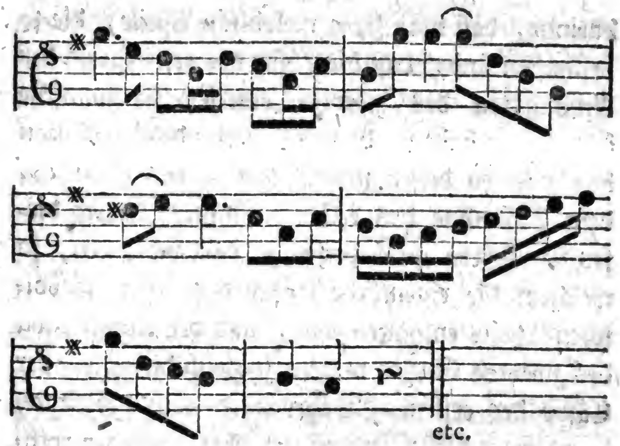


ſchlecht.

Die unangenehme Würkung, die der zweyte dieſer melodiſchen Theile macht, entſtehet theils

durch die gleichen Abſatzformeln, theils aber auch dadurch, daß der zweyte melodiſche Theil mit den nemlichen Tönen, und mit eben der Figur der Noten anhebt, die ſchon in dem von ihm verſchiedenen erſten melodiſchen Theile unmittelbar vor der Cäſur enthalten iſt. Will man nun dieſe beyden Sätze in einem Perioden verbinden, ſo kann die unangenehme Würkung die ſie anjezt machen dadurch leicht gehoben werden, daß man das zweyte Glied des erſten Satzes, welches ohnedem beynahe völlig in dem Anfange des zweyten Satzes enthalten iſt, wegwirft, und das erſte Glied deſſelben unmittelbar mit dem folgenden Satze verbindet, weil die Tonfolge zwiſchen dieſem erſten Gliede, und zwiſchen dem Anfange des zweyten melodiſchen Theils dieſe Verbindung begünſtiget; z. B.





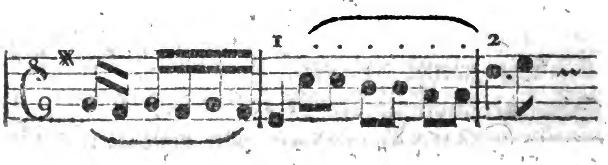
Durch das Auslaſſen dieſes zweyten Gliedes fällt alſo nicht allein die in dem vorher gehenden Beyſpiele enthaltene Wiederholung einerley Notenfigur im fünften und ſiebenden Tacte, ſondern auch die ſchlechte Würkung weg, die in demſelben die zwey unmittelbar nach einander folgenden Abſatzformeln auf dem Dreyklange der Quinte machten, und die beyden melodiſchen Theile erſcheinen nun auf eine ſchickliche und in dem Perioden brauchbare Art in der Form eines einzigen Satzes.

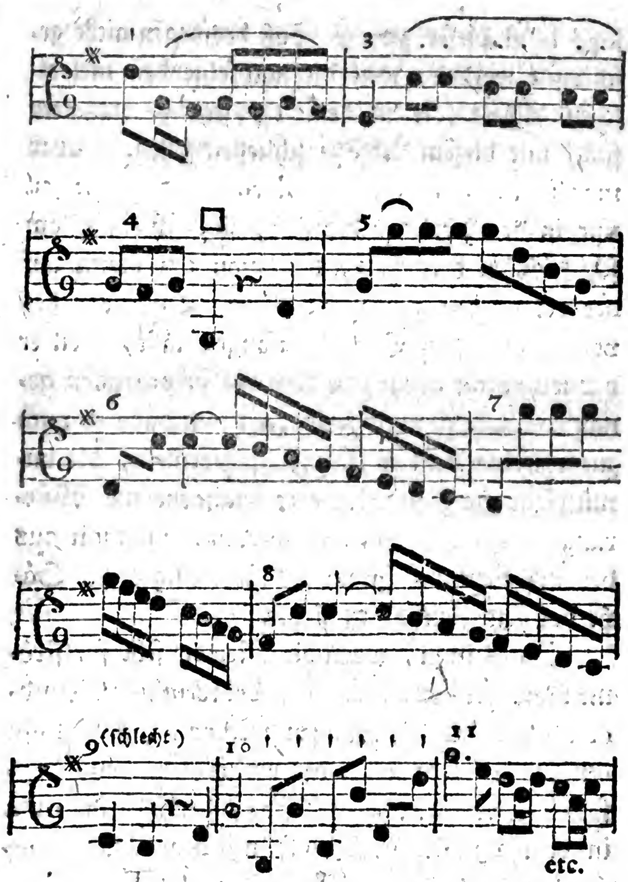
§. 138.

Die zweyte Art der Zuſammenſchiebung der Sätze iſt ſchon in dem 121ſten §. des zweyten Theils beſchrieben worden, und beſtehet kürzlich

darinne, daß man zwey melodiſche Theile, die ſo beſchaffen ſind, daß die Cäſur des erſten, und der Anfangston des zweyten einerley harmoniſche Grundlage haben, dergeſtalt verbindet, daß man den zweyten dieſer melodiſchen Theile ſchon auf dem Cäſurtone des erſten anfängt. Durch dieſes Verfahren gehet derjenige Tact verlohren, in welchem die eigentliche Cäſur des erſten melodiſchen Theils enthalten war, und der Anfangston des zweyten Satzes vertritt zugleich die Stelle der Cäſur des erſten. Daher wird auch der Tact, in welchem dieſer Proceß vorgehet, bey der rythmiſchen Vergleichung der Sätze doppelt gezählt, nemlich einmal als derjenige Tact, in welchem der erſte Satz ſeine Cäſur macht, das zweyte mal aber auch als derjenige, mit welchem der nachfolgende Satz anfängt.

Wenn man z. B. mit dem in dem 35ſten §. enthaltenen Anfangsſatze (von welchem ich der Kürze wegen nur die lezte Hälfte herſetzen will,) zugleich die in dem folgenden Beyſpiele enthaltenen melodiſchen Theile verbinden wollte,



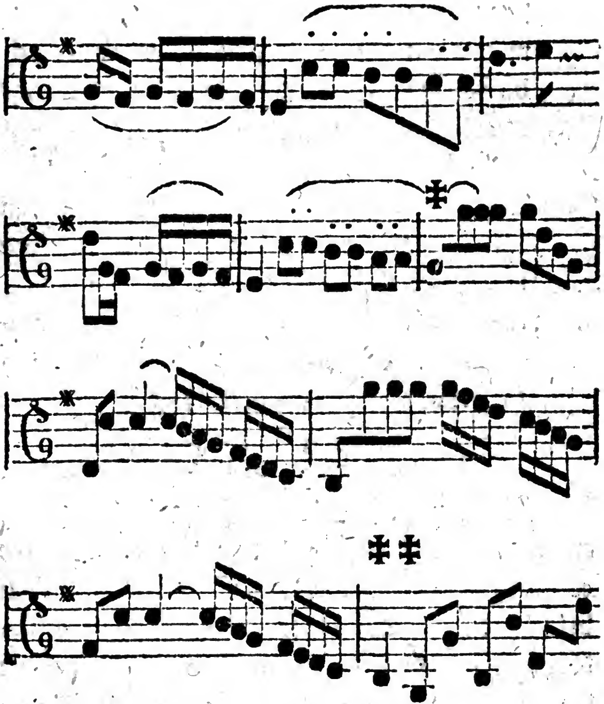


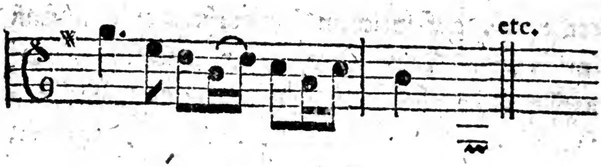
ſo würde nach dem erſten dieſer Sätze, der in dem vierten Tacte in der Form der höchſten Vollſtändigkeit geſchloſſen worden iſt, der zweyte, welcher ebenfalls einen Grundabſatz formirt, eine ſchlechte Würkung machen. Mit dem Quintab-

ſatze kann dieſer zweyte Satz deswegen nicht geſchloſſen werden, weil die nachfolgenden melodiſchen Theile (die in dem 137ſten §. enthalten ſind) mit dieſem Abſatze ſchließen ſollen. Will man nun dennoch dieſen zweyten melodiſchen Theil mit in den Perioden bringen, ſo geſchieht es am ſchicklichſten dergeſtalt, daß man ihn gleich auf der im vierten Tacte enthaltenen Cäſurnote des vorher gehenden Satzes anfangen läßt, weil er dadurch nicht allein mit dem vorher gehenden genau verbunden wird, ſondern weil dadurch auch zugleich die beyden Grundabſatzformeln, die unmittelbar nach einander eine unangenehme Würkung machten, vermieden werden, wie man aus der nachſtehenden Zuſammenſchiebung dieſer Sätze bey dem Zeichen ✠ ſiehet.

Ja es kann, wenn die Melodie ſehr fortſtrömend eingerichtet werden ſoll, der förmliche Grundabſatz gänzlich übergangen werden, wenn man den im zehenten Tacte des vorher gehenden Beyſpiels eintretenden dritten Satz, der ſich (wie man in dem 137ſten §. ſiehet,) mit dem Quintabſatze endigt, durch eben dieſes Mittel mit dem vorher gehenden Satze verbindet. Dieſer Satz fängt im zehenten Tacte (denn der Aufſchlag kömmt bey dieſem Proceſſe nicht mit in Betracht) mit dem Tone g auf der harmoniſchen Grundlage des Dreyklanges g h d, und alſo auf dem nemlichen Accorde

corde an, auf welchem der vorher gehende Satz im neunten Tacte ſeine Cäſur machte; daher darf man nur den Anfangston g in die ſechs Stufen tiefer liegende Terz h verwandeln, ſo kann man auch dieſen Satz auf dem Cäſurtone des vorher gehenden Satzes anfangen, wie man bey ‡‡ in dem folgenden Beyſpiele ſiehet.





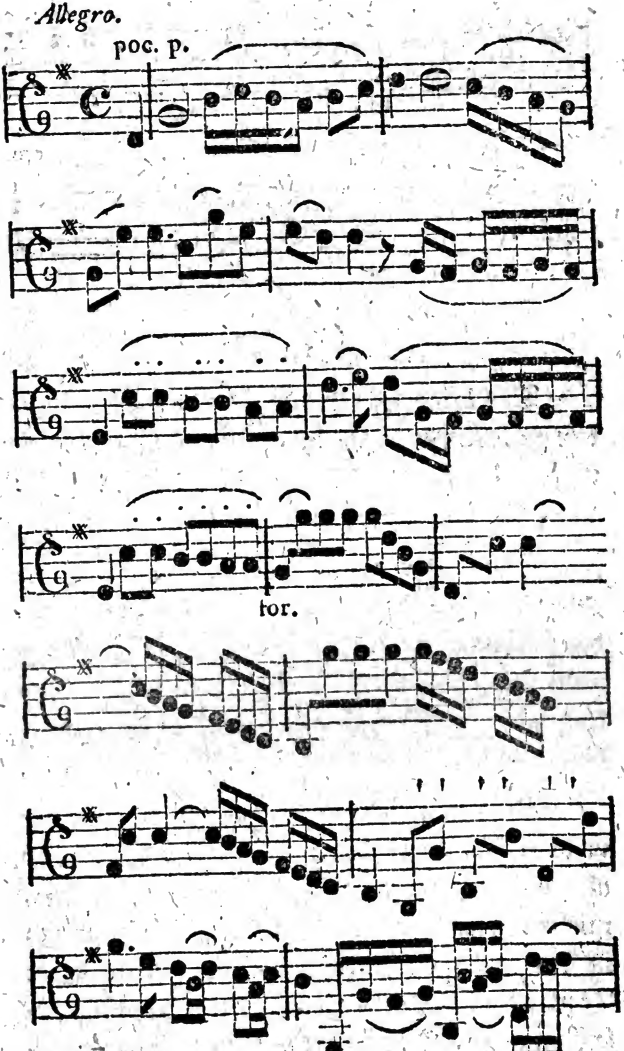
Anmerkung.

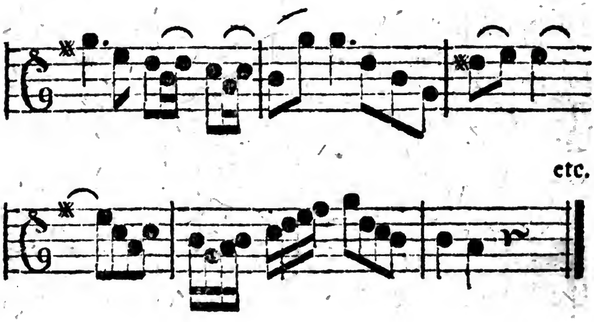
Daß man gewohnt iſt, den ſo eben beſchriebenen Proceß eine Tacterſtickung oder Tactunterdrückung zu nennen, und daß man die melodiſchen Theile, welche durch dieſes Hülfsmittel um einen Tact abgekürzt werden, bey ihrer rythmiſchen Vergleichung eben ſo betrachtet, als ob der ausgelaſſene Tact noch vorhanden ſey, ferner, daß man mit dieſem Proceſſe bey dem Quintabſatze und bey der Cadenz eben ſo verfahren kann, wie hier bey dem Grundabſatze gezeigt worden iſt, iſt ſchon in dem 121ſten §. des zweyten Theils errinnert worden.

§. 139.

Wenn wir die in den vorher gehenden §phen enthaltenen Beyſpiele zuſammenſetzen, ſo findet es ſich, daß wir vermittelſt der vorgetragenen beyden erſten Hülfsmittel fünf vollſtändige melodiſche Theile dergeſtalt verbunden haben, daß ſie die erſte Hälfte eines lang ausgeführten Hauptperioden ausmachen können; — —

Allegro.


Allegro.
poc. p.
for.



§. 140.

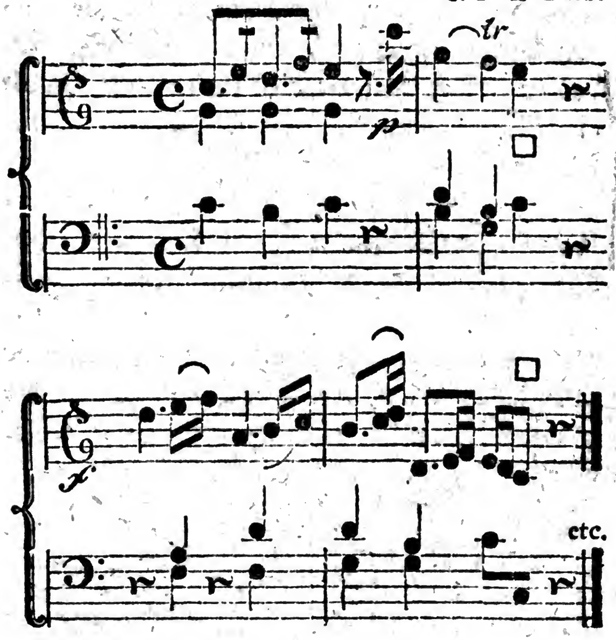
Das dritte Hülfsmittel, durch welches mehrere melodiſche Theile in unſerm Perioden vereinigt werden können, iſt nach dem 132ſten §. die Wiederholung der Abſätze.

Es iſt zwar in dem 34ſten §. die Regel gegeben worden, daß zwey unmittelbar nach einander folgende melodiſche Theile in einer Tonart nicht mit gleichen Abſätzen geſchloſſen werden ſollen; allein es iſt auch ebendaſelbſt errinnert worden, daß die Regel ſehr oft eine Ausnahme leidet.

Wenn man zu Anfange eines Perioden zwey vollſtändige Theile, von welchen der lezte nicht als ein Anhang des erſten betrachtet werden kann, mit Grundabſätzen ſchließen will, ſo triſt es ſich in den mehreſten Fällen, daß der zweyte dieſer Theile mit ſeinem Grundabſatze unſer Gefühl beleidigt. Demohngeachtet triſt man hin und wieder

der zwey auf dieſe Art verbundene melodiſche Theile zu Anfange eines Perioden an, mit welchen unſer Gefühl vollkommen zufrieden iſt; z. E.

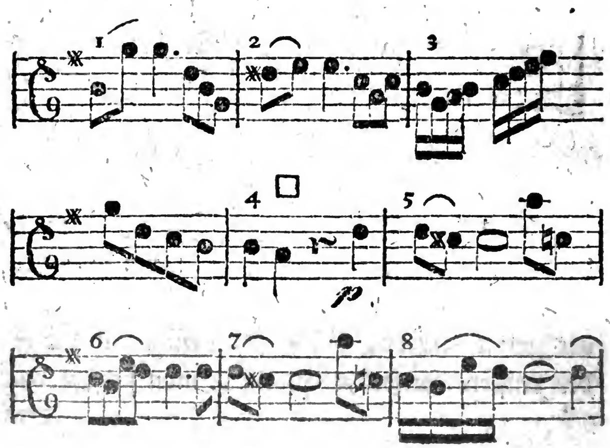
C. P. E. Bach.

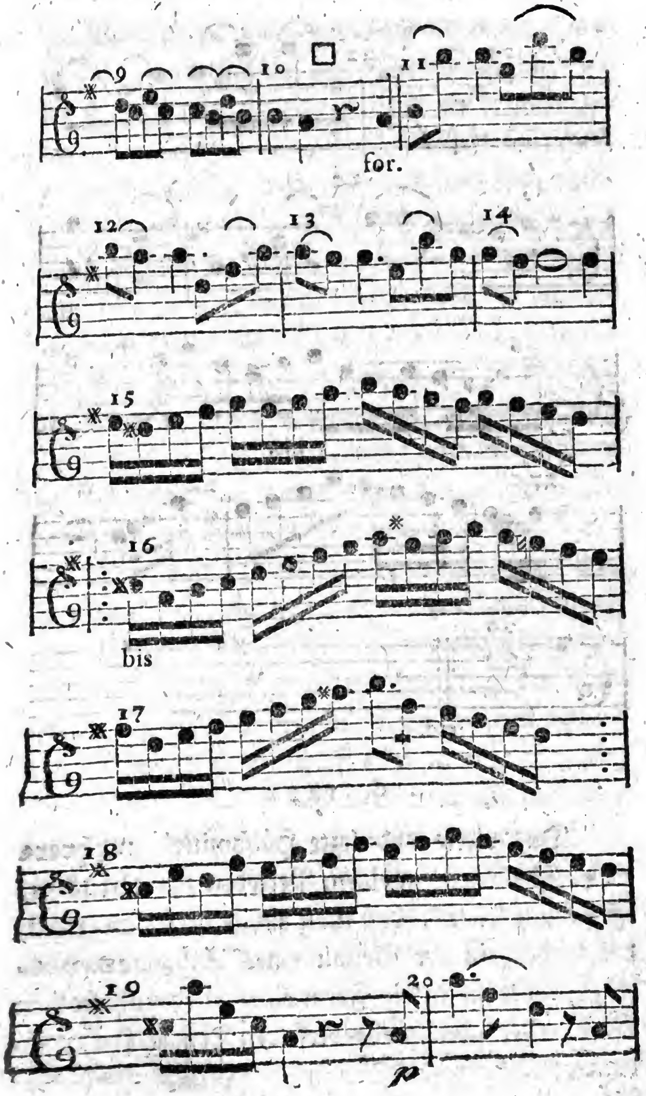


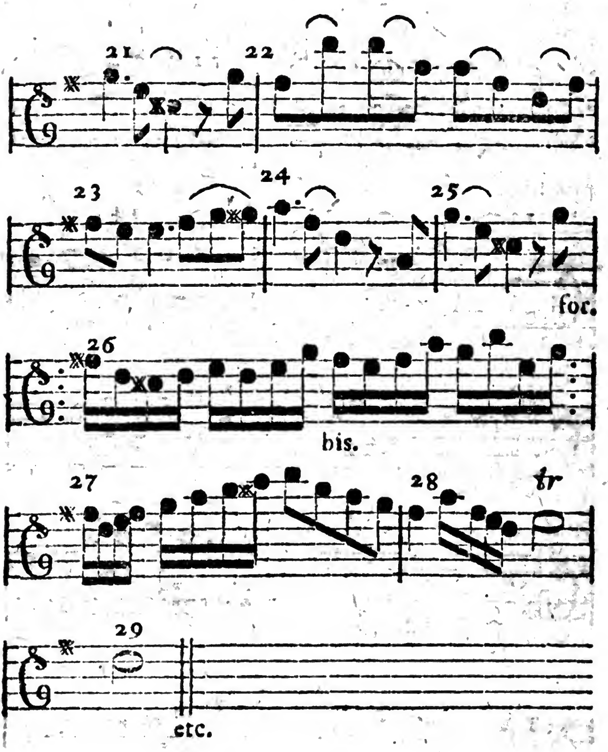
§. 141.

Bey dem Gebrauche der Quintabſätze tritt der Fall weit öfterer ein, daß, wenn zwey derſelben unmittelbar in einer und eben derſelben Tonart geſezt werden, ſich unſer Gefühl nich darwider empört; beſonders bedienet man ſich ihrer in dem

dem Falle mehrentheils mit guter Würkung, wenn der erſte melodiſche Theil der damit geſchloſſen wird, ein erweiterter, oder mit mehr melodiſchen Theilen verbundener, und etwas rauſchender Satz, der folgende aber, der ebenfalls den Quintabſatz macht, ein cantabler Satz iſt. Daher benuzt man oft dieſe Gelegenheit, durch die Wiederholung des Quintabſatzes mehrere melodiſche Theile in dem Perioden zu verbinden. In dem nachſtehenden Beyſpiele, welches den Verfolg des in dem 139ſten §. angefangenen Hauptperioden ausmacht, findet man vom fünften bis zum zehenten Tacte den Quintabſatz der Haupttonart, vom zwanzigſten bis zum drey und zwanzigſten Tacte aber den Quintabſatz in der Tonart der Quinte vermittelſt verſchiedener melodiſcher Theile wiederholt;




for.
bis



§. 142

Das vierte und lezte Hülfsmittel, mehrere melodiſche Theile in einem Perioden zu verbinden, iſt endlich dieſes, daß man einige derſelben nach der Cadenz in der Geſtalt eines Anhanges vorträgt, oder ſie in die Form eines Nebenperioden bringt, der aber in ebenderſelben Tonart fortmodulirt.

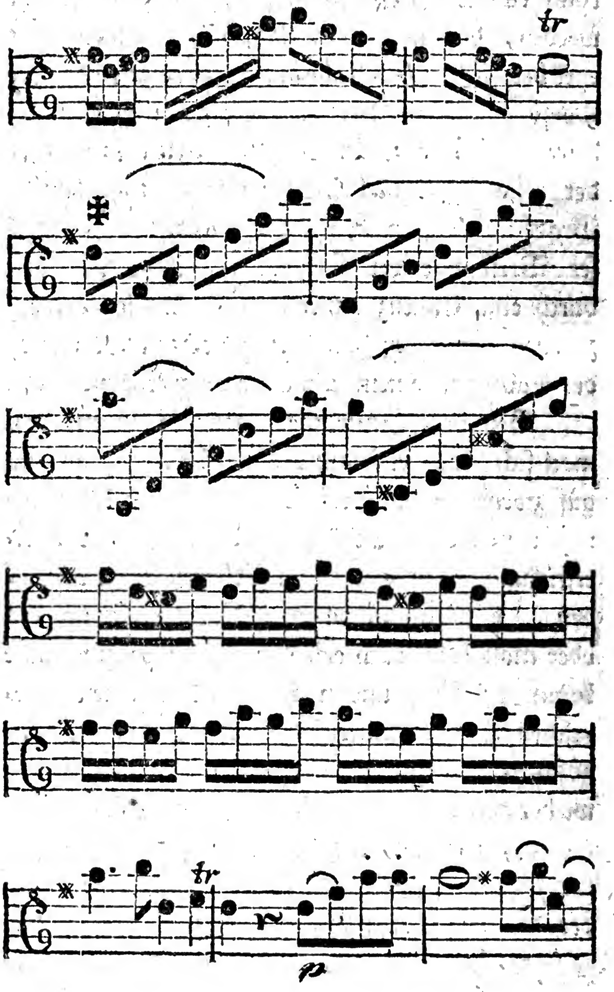
Von

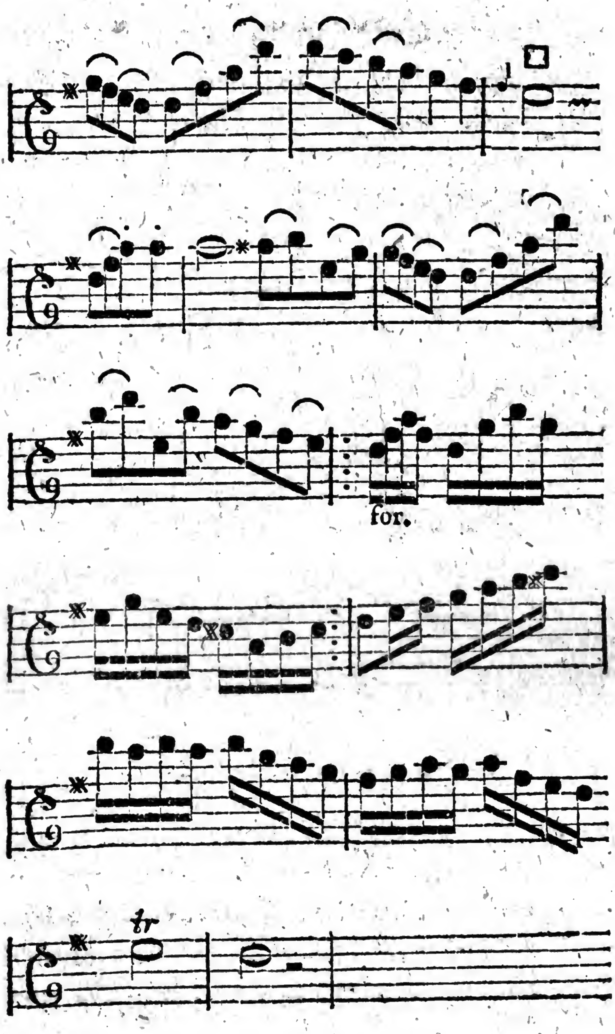
Von dieſem Hülfsmittel kann man aber nur in Inſtrumentalſtücken ohne Einſchränkung Gebrauch machen. In dem Vocalſatze hingegen kann es nur als ein Ausführungsmittel gebraucht werden, das iſt, man kann ſich deſſelben nicht eher bedienen, als bis alle in dem erſten Perioden der Poeſie enthaltene Verſe vorgetragen worden ſind; denn es würde z. B. in einer Arie, in welcher der erſte Theil viel Verſe enthält, im höchſten Grade unſchicklich ſeyn, den Zuſammenhang dieſer Verſe vor der Beendigung ihres Perioden durch eine Cadenz zu trennen, und die übrigen, zu eben demſelben Perioden gehörigen Verſe nach der Cadenz in einem Anhange vorzutragen.

Bey dem Inſtrumentalſatze hingegen kann man ſich dieſes Anhanges ohne alle Einſchränkung auf zweyerley Art bedienen, denn man kann entweder mit dem Schlußſatze vermittelſt der Tacterſtickung einen andern melodiſchen Theil verbinden, wie bey ✠ in dem folgenden Beyſpiele; oder man kann auch erſt den Tonſchluß zur Ruhe kommen laſſen, und nach demſelben einen melodiſchen Theil vermittelſt des Grund- oder Quintabſatzes vortragen, nach welchem man mit dem wieder darauf folgenden Schlußſatze noch einen andern, ebenfalls als Schlußſatz geformten melodiſchen Theil verbinden kann. Folgender Satz, der den oben im 139ſten §. angefangenen, und

in

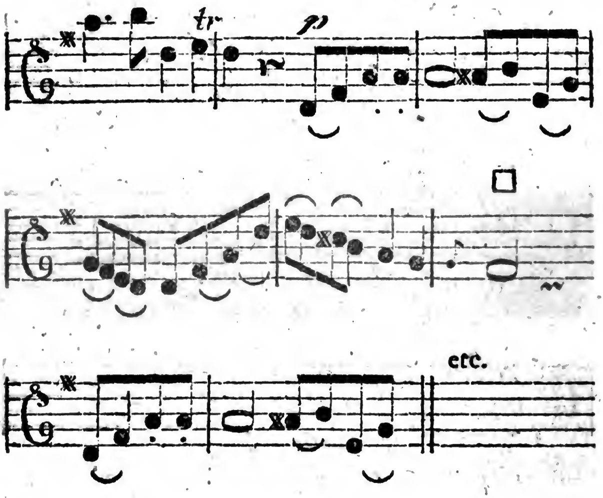
in dem vorher gehenden 141ſten §. fortgeſezten Perioden völlig endigt, enthält Beyſpiele aller dieſer Verbindungsarten;




for.
tr

Erſte Anmerkung.

Statt des Quintabſatzes, welcher in dem Anhange dieſes Perioden befindlich iſt, kann man ſich eben ſo ſchicklich auch des Grundabſatzes bedienen; z. E.



Zweyte Anmerkung.

Es würde theils zu weitläuftig, theils aber auch überflüſſig ſeyn, dem angehenden Tonſetzer zu zeigen, wie dieſer Periode durch den Gebrauch der melodiſchen Verlängerungsmittel noch mehr ausgedehnet werden kann, weil ihm der Gebrauch dieſer Verlängerungsmittel aus dem dritten Kapitel ſchon zur Ge-

nüge

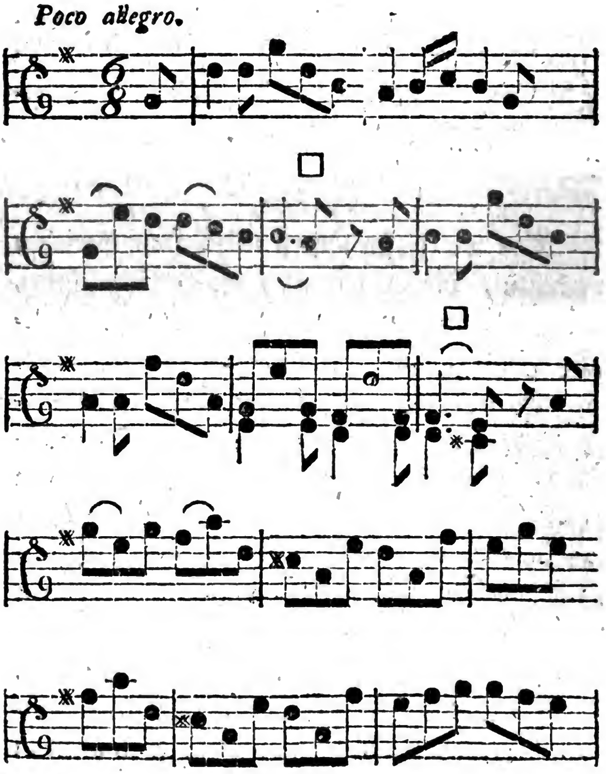
nüge bekannt ſeyn muß. Auch verſtehet es ſich von ſelbſt, daß ſelten in einem Perioden alle dieſe Mittel vereinigt werden. Gewöhnlich werden nur einige der in den vorhergehenden §phen erklärten Hülfsmittel gebraucht, und mit einigen Erweiderungsmitteln der Melodie vereinigt, um dem Perioden die nöthige Ausdehnung zu geben. In dem oben nach und nach eingerückten Perioden wurden ſie blos der Beyſpiele wegen zuſammen vereiniget.

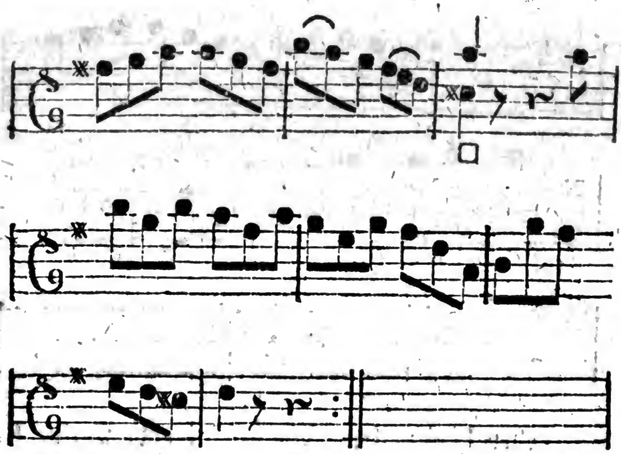
§. 143.

Ehe wir dieſen unſern erſten Hauptperioden verlaſſen, müſſen wir noch die beträchtlichſten, und oft vorkommenden Abweichungen von der beſchriebenen Hauptform deſſelben kennen lernen.

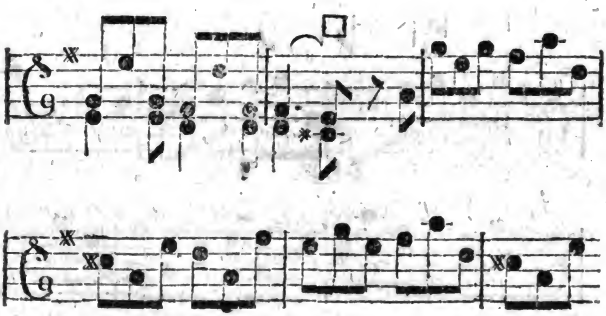
Es iſt erſtlich nicht nothwendig, daß der erſte Satz eines Perioden allemal mit dem Grundabſatze geſchloſſen, oder die Modulation in dem dritten interpunctiſchen Haupttheile in die Tonart der Quinte geleitet werden muß. Der erſte Satz, oder das ſo genannte Thema kann auch in Tonſtücken von größerem Umfange gleich mit dem Quintabſatze ſchließen, und die Modulation kann, der erſte melodiſche Theil mag ſich mit dem Grund- oder Quintabſatze geendigt haben, auch ſchon in dem zweyten interpunctiſchen Haupttheile in die

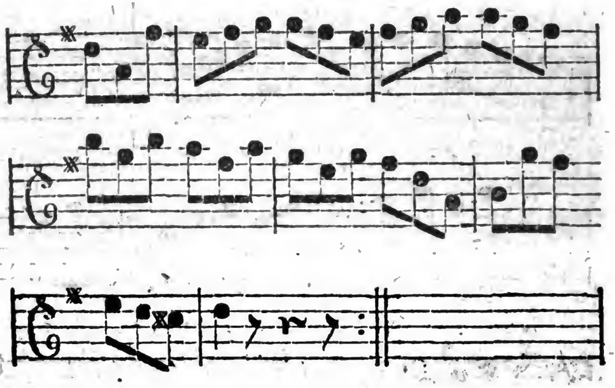
Tonart der Quinte übergehen, und mit demſelben der Quintabſatz in dieſer Tonart gemacht werden. In dieſem Falle aber müſſen, wenn der Periode vier melodiſche Haupttheile enthalten ſoll, entweder zwey Quintabſätze nach einander geſezt werden; z. E.



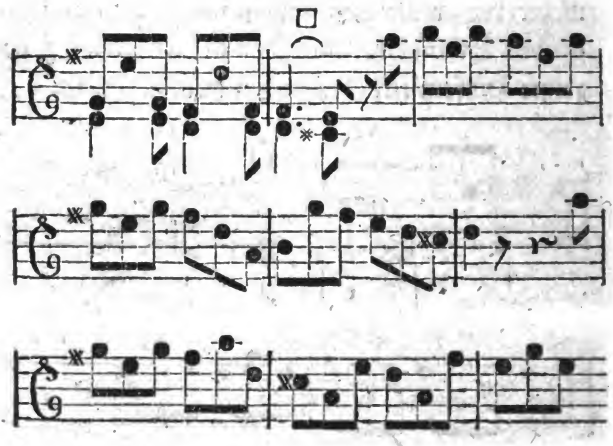


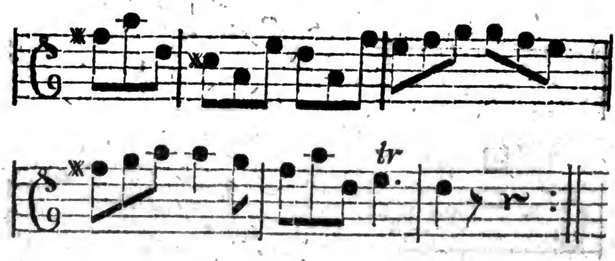
Oder im Fall die beyden melodiſchen Theile, welche die beyden Quintabſätze machen, von der Art ſind, daß durch die Wiederkehr des Quintabſatzes unſer Gefühl beleidigt wird, ſo muß entweder der zweyte Quintabſatz mit dem darauf folgenden Schlußſatze durch das in dem 136ſten §. gezeigte Hülfsmittel verbunden werden; z. E.





oder dieſer, das Ohr beleidigende Quintabſatz muß, wenn man den Satz nicht aus dem Perioden weglaſſen will, in einen Schlußſatz verwandelt, und als ein Anhang nach der Cadenz vorgetragen worden; z. E.

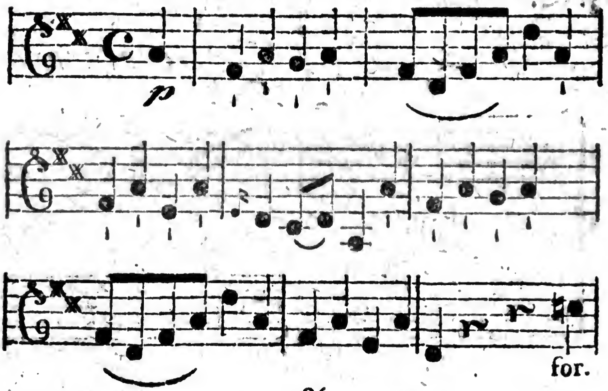


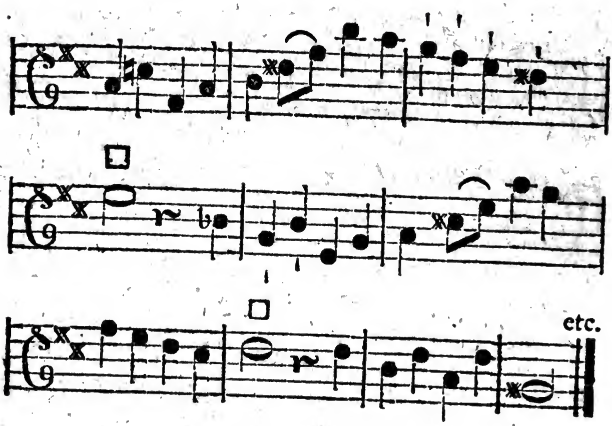


§. 144.

Eine andere Abweichung von der eigentlichen Form unſeres erſten Perioden iſt dieſes, daß man, anſtatt nach dem Grundabſatze den Quintabſatz in der Haupttonart zu bilden, eine durchgehende Ausweichung macht, und durch dieſes Verfahren einen Grund- oder Quintabſatz derjenigen Tonart erhält, in welche die Modulation durchgehend ausweicht; z. E.

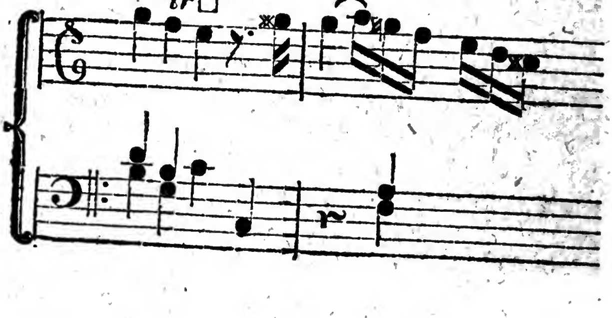
Allegro moderato. *Roſetti.*

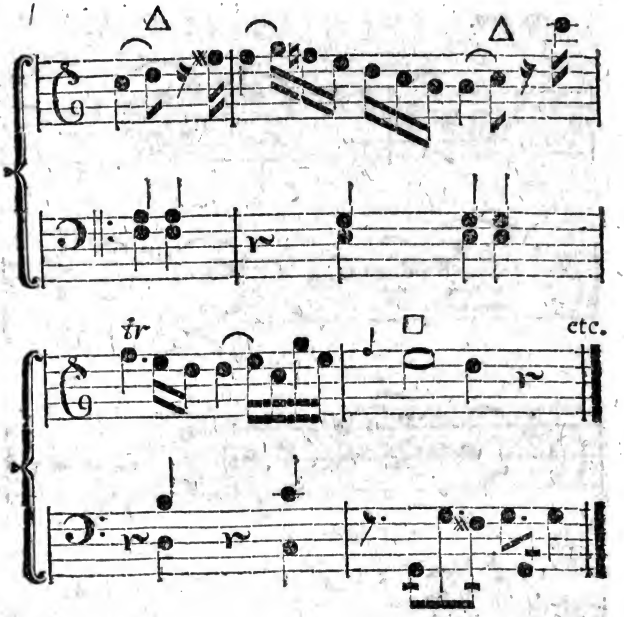




Die durchgehende Ausweichung kann aber auch bey dem Daſeyn des Quintabſatzes ſtatt finden; in dieſem Falle aber wird ſie nicht, wie in dem vorher gehenden Beyſpiele vermittelſt vollſtändiger Sätze, ſondern nur vermittelſt eines noch unvollſtändigen melodiſchen Theils gemacht; z. E.

C. P. E. Bach.

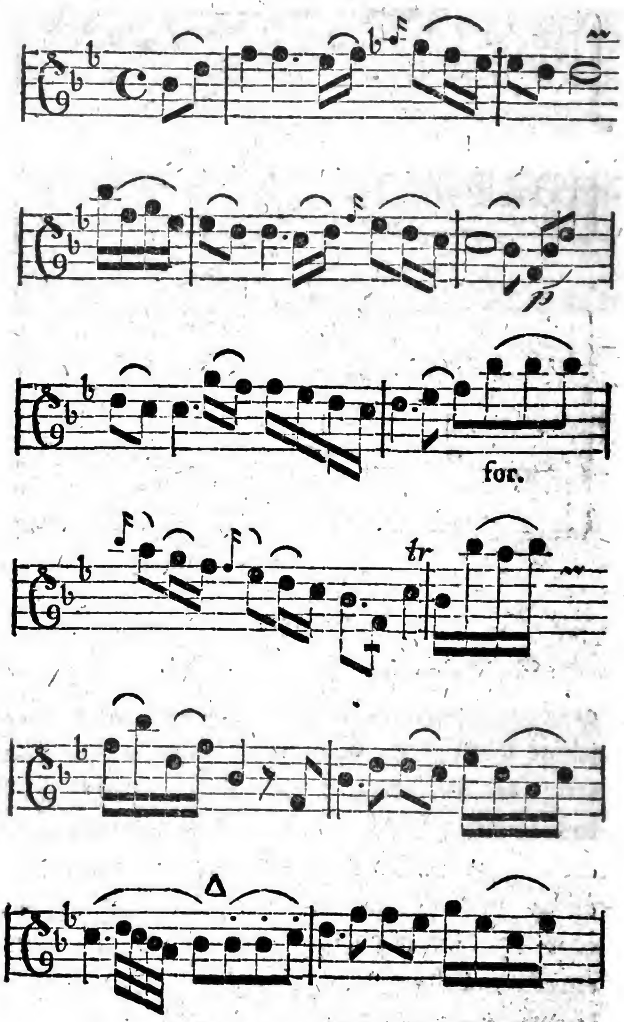


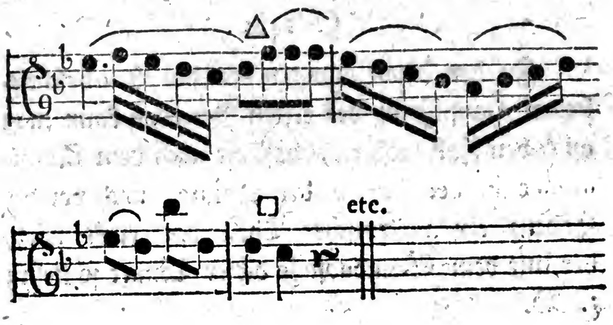


§. 145.

Noch eine beträchtliche Abweichung von der gewöhnlichen Form unſers erſten Perioden iſt dasjenige Verfahren, da man zuweilen gleich im Anfange des Perioden, nach dem Grundabſatze ſtatt des Quintabſatzes eine Cadenz in der Haupttonart macht, nach welcher entweder noch ein Grundabſatz mit ſeinem nachfolgenden Quintabſatze, oder ſogleich mit Uebergehung des Grundabſatzes ein Quintabſatz gemacht, und alsdenn der Periode wie gewöhnlich fortgeſezt wird; z. E.

Allegro.



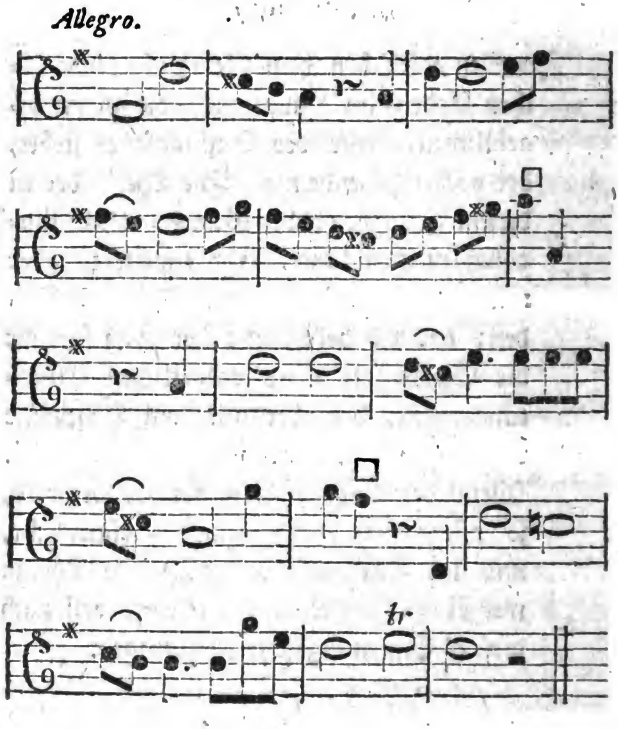


Anmerkung.

Zuweilen wird bey dem Gebrauche einer ſolchen Cadenz im Haupttone, die an der eigentlichen Stelle des Quintabſatzes ſtehet, der vorher gehende melodiſche Theil, der in dieſem Falle ſowohl den Grund- als Quintabſatz machen kann, ſehr erweitert, oder mit noch einem melodiſchen Theile verbunden; dadurch bekömmt dieſer Satz ſehr oft die Eigenſchaft eines ordentlichen Einleitungsſatzes, der aber mit dem Hauptſatze von gleicher Tactart und Bewegung iſt. Wenn der Satz auf dieſe Art gebildet wird, ſo pflegt man gewöhnlich das eigentliche, und im Hauptſatze auszuführende Thema mit ſeinen Zergliederungsſätzen, erſt nach dieſem Einleitungsſatze vorzutragen.

§. 146.

Zu den Abweichungen von der oben beſchriebenen Hauptform des erſten Perioden kann man auch den Fall rechnen, daß oft nach dem Quintabſatze in der Tonart der Quinte, noch vor der Cadenz ein melodiſcher Theil eingerückt wird, der mit dem Grundabſatze dieſer Tonart ſchließt; z. B.



§. 147.

Dieſes iſt nun diejenige Form mit ihren gewöhnlichſten Abweichungen, *) in welche die erſten Hauptperioden derjenigen Tonſtücke eingekleidet werden, bey denen man ſich nicht der beſondern Form des Rondo, oder der Veränderungen über einen kurzen Geſang bedienet.

Dem erſten Anſcheine nach glaubt man z. B. oft, in dem erſten Perioden der Arie eine ganz andere Form dieſes Perioden zu hören, als in der Sinfonie; allein dieſe auffallende Verſchiedenheit der beyden genannten Tonſtücke wird nicht durch die Verſchiedenheit der interpunctiſchen Form, ſondern theils durch die innere Beſchaffenheit der melodiſchen Theile, theils durch die Art, wie ſie in dieſe Form gebracht werden, theils aber auch durch ihre Begleitung bewürkt; denn anders wird z. B. das Adagio, anders das Allegro in dieſe Form

*) Wenn man ſich in den Producten der Tonkunſt nur ein wenig umſiehet, ſo wird man hin und wieder noch manche Abweichung von dieſer Form entdecken, der hier nicht gedacht iſt. Allein meine Abſicht war hier blos das Gewöhnliche zu zeigen; denn wo wollte man Raum genug hernehmen, um alle zuweilen vorkommende, und wenig beträchtliche Abweichungen von dem Gewöhnlichen zu beſchreiben, und mit Beyſpielen zu erläutern.

Form eingekleidet. Ein Tonſtück welches nur eine Hauptſtimme hat, gehet anders in dieſe Form ein, als ein ſolches, wo alle Stimmen das Recht haben die hervorſtechendſten Sätze hören zu laſſen.

Bey dem Adagio z. B. welches wegen der Langſamkeit ſeiner Bewegung nicht ſo lang ſeyn kann, als ein Allegro, bedient man ſich daher weniger melodiſcher Theile, mithin reicht gewöhnlich ſchon der Grund- und Quintabſatz des Haupttones und der Quintabſatz und die Cadenz in der Quinte zur Beendigung ihrer Ruhepuncte hin, und man hat weit ſeltner nöthig, zu den Hülfsmitteln, vermittelſt welcher mehrere melodiſche Theile verbunden werden, ſeine Zuflucht zu nehmen. Ja ſelbſt diejenigen Empfindungen, die im Adagio ausgedrückt werden, begünſtigen überdieß noch das Daſeyn vieler Ruhepuncte des Geiſtes, weil ſie in dieſem Satze mehr verweilend, als fortſtrömend ſind. Der erſte Hauptperiode des in dem 53ſten §. enthaltenen Andante von Haydn z. B. ob es gleich von ſehr großem Umfange iſt, enthält dennoch nicht mehr als fünf verſchiedene melodiſche Theile, bey denen noch überdieß bis zur erſten Cadenz weiter kein melodiſches Verlängerungsmittel gebraucht iſt, als die Wiederholung. Alle dieſe melodiſchen Theile ſind mit förmlichen Abſätzen vorgetragen; und nur

erſt nach der Cadenz findet man in dem Anhange des Perioden einige zuſammen geſchobene Sätze.

Ganz anders werden, in Abſicht auf die interpunctiſche Form, die melodiſchen Theile z. B. in dem Allegro einer Sonate oder eines Concertes behandelt. Hier müſſen ſchon mehrere der vorhin angezeigten Hülfsmittel angewendet werden, um die größere Zahl der melodiſchen Theile in den Perioden zu bringen; auch bedienet man ſich hier ſchon mehrerer melodiſcher Verlängerungsmittel; und das öftere Zuſammenſchieben der melodiſchen Theile, wodurch die Melodie fortſtrömender wird, entſpricht vollkommen der Natur derjenigen Empfindungen, die man gewöhnlich im Allegro dieſer Tonſtücke ausdrückt. Ein Beyſpiel der Einkleidung der melodiſchen Theile in die Form des erſten Perioden eines Allegro, und zwar in einem ſolchen Tonſtücke, in welchem nur eine Hauptſtimme vorhanden iſt, giebt uns der in den vorher gehenden §phen enthaltene erſte Periode, welcher in dem 139ſten §. angefangen wird, und das erſte Solo des erſten Allegro eines Concertes abgeben kann. Noch mehr verſchieden von dem Adagio iſt die Einkleidung der melodiſchen Theile in unſere Hauptform des erſten Perioden in ſolchen Tonſtücken, in welchen alle Stimmen das Recht haben hervorſtechende Sätze vorzutragen, oder eine Zeit lang Hauptſtimme zu ſeyn. Da-

her

her müſſen nothwendig die melodiſchen Theile des erſten Allegro der Sinfonie ganz anders in die Form unſers erſten Perioden eingekleidet werden, als im Adagio, oder in dem Allegro des Concertes oder der Sonate.

In dem erſten Allegro der Sinfonie werden die melodiſchen Theile, aus Urſachen, die ſchon in dem vorher gehenden erſten Abſatze erklärt worden ſind, nicht ſo ausgebildet, wie in ſolchen Tonſtücken die nur eine Hauptſtimme haben, welche von einer einzigen Perſon vorgetragen wird, ſondern ſie müſſen ſich durch innere Kraft und Nachdruck auszeichnen, und die Empfindung muß, mehr mit ſich fortreißend, als im höchſten Grade detailirt dargeſtellet werden. Weil nun in dem erſten Allegro dieſes Tonſtücks mehrentheils eine erhabene, oder noch öfterer eine ſolche Empfindung herrſcht, die ſich mit einer gewiſſen Heftigkeit äußert; ſo werden die mehreſten Grund- und Quintabſätze nicht förmlich zur Ruhe gelaſſen, (wenn ſie auch ohne das Gefühl zu beleidigen, ſtatt finden könnten,) ſondern vermittelſt der Tacterſtickung übergangen, damit die Melodie deſto fortſtrömender werde. Zu der Nothwendigkeit, in einem ſolchen Satze den förmlichen Abſatz oft zu übergehen, trägt auch dieſes ſehr vieles bey, daß die Nebenſtimmen, z. B. die zweyte Violine oder der Baß die von der erſten

Violine

Violine vorgetragenen melodiſchen Theile alsdann oft hören läßt, wenn die erſte Violine mit dem Vortrage eines neuen melodiſchen Theils beſchäftiget iſt; oder daß die Nebenſtimmen oft Nachahmungen unter einander machen, wobey die erſte Violine nur die Stelle einer Füllſtimme vertritt; denn in der Sinfonie würden die Nebenſtimmen nicht die beſte Figur machen, wenn z. B. die zweyte Violine entweder nur ausfüllen, oder mit der erſten Violine ſtets im Einklange fortgehen, und der Baß nur allein die trocknen Grundtöne der Accorde vortragen wollte.

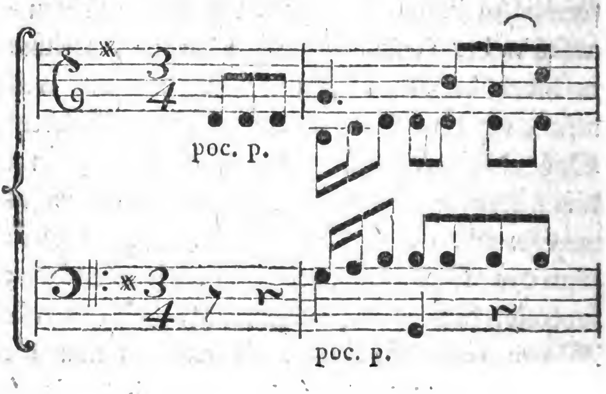
Es iſt ſchon oben bey der Beſchreibung der Sinfonie errinnert worden, daß man in dem erſten Perioden ihres Allegro oft nicht eher einen förmlichen Abſatz hört, als bis ſich der Quintabſatz in der Tonart der Quinte darſtellt, welcher beſonders deswegen ſelten übergangen wird, weil man nach demſelben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt. Ob nun gleich die Vermeidung der mehreſten übrigen förmlichen Abſätze nichts weniger iſt, als ein Maasßſtab, nach welchem man den Werth des ganzen Satzes abmeſſen kann; ſo bleibt doch ſo viel ausgemacht, daß das erſte Allegro einer Sinfonie, in welchem man die Grund- und Quintabſätze ſo förmlich darſtellen wollte, wie es z. B. in einem Andante oder Al-

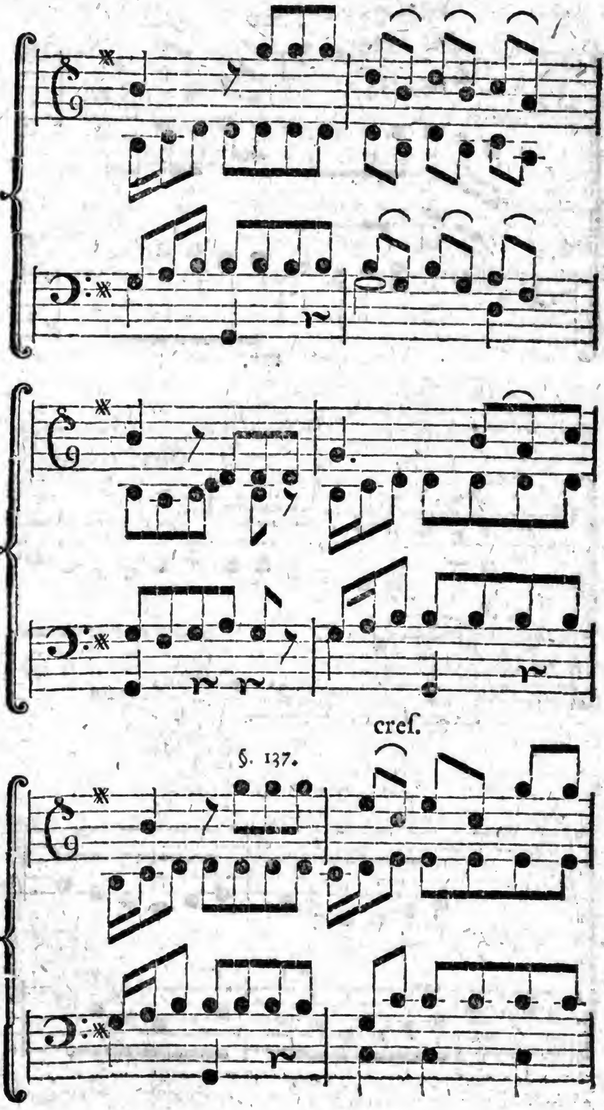
legretto gewöhnlich geſchieht, niemals diejenige Würkung thun kann, die man davon erwartet.

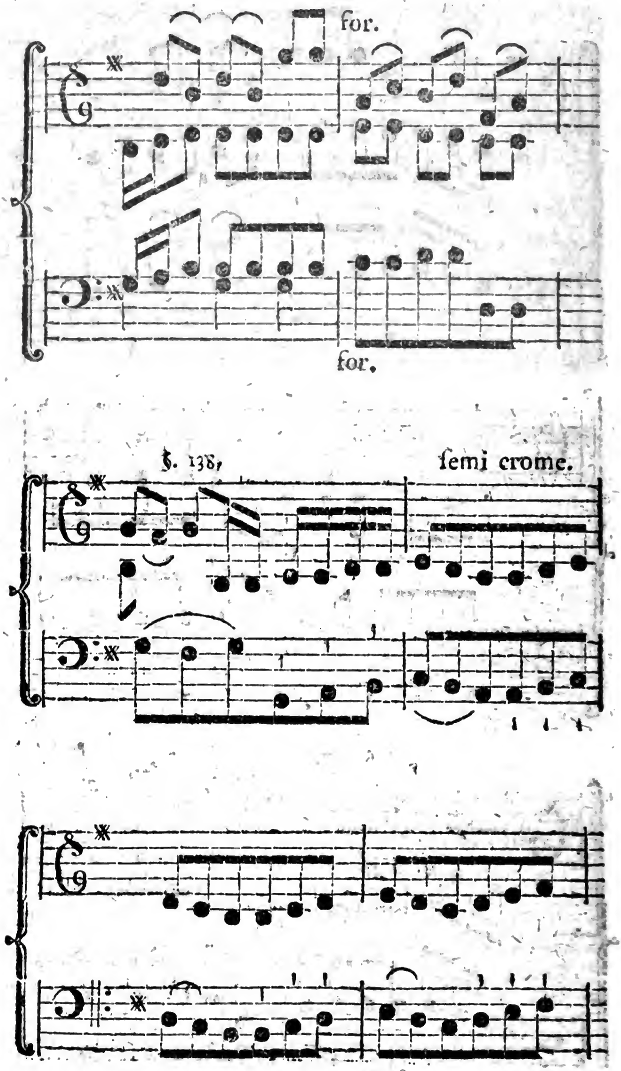
Um den angehenden Tonſetzer ſo viel möglich mit der Behandlung und Verbindungsart der melodiſchen Theile im erſten Allegro der Sinfonie bekannt zu machen, will ich ein Beyſpiel eines ſolchen Tonſtückes hier einrücken, und ihm zugleich die Verbindungs- und Erweiterungsmittel der melodiſchen Theile, die dabey gebraucht ſind, bey den Noten vermittelſt der Zahl desjenigen §phs bezeichnen, in welchem jedes derſelben erklärt worden iſt.

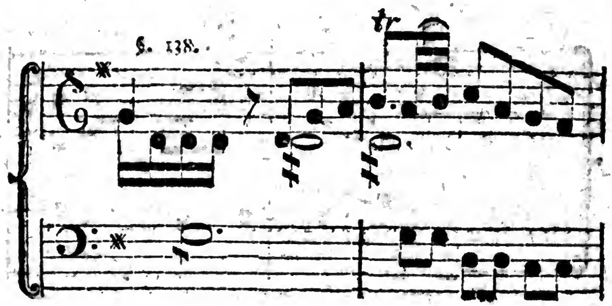
Sinfonia.

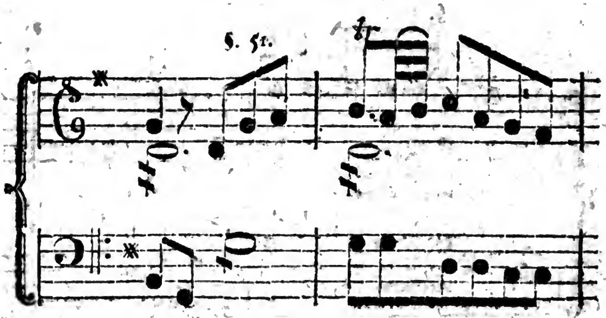
Allegro.

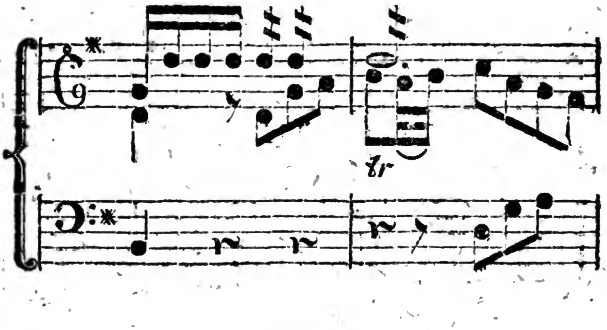


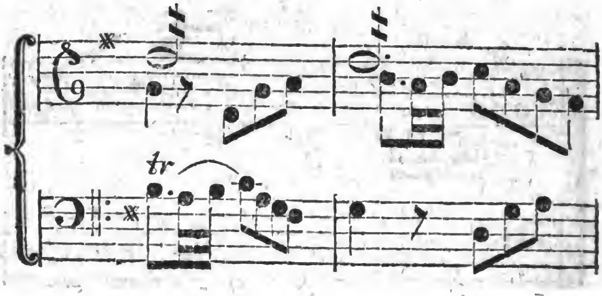

creſ.
§. 137.

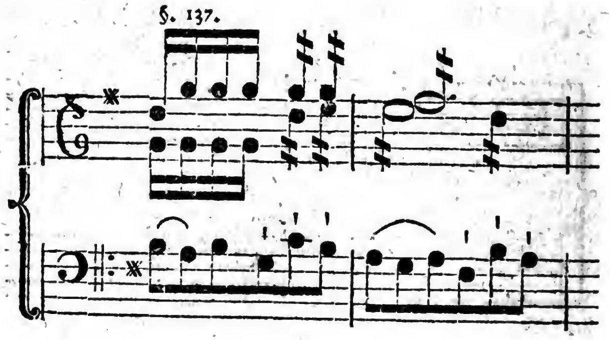

for.
for.
§. 138.
ſemi crome.

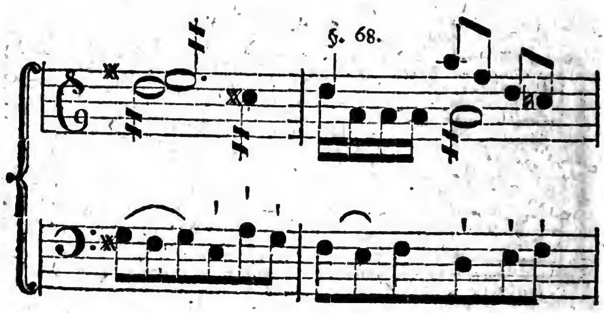

§. 138.
tr

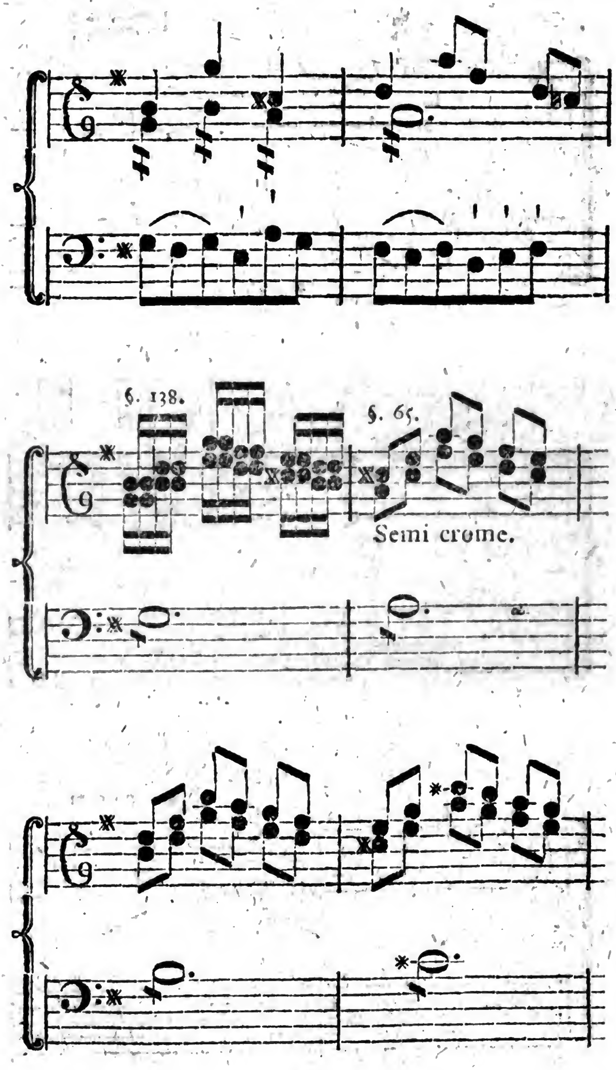

§. 51.
tr

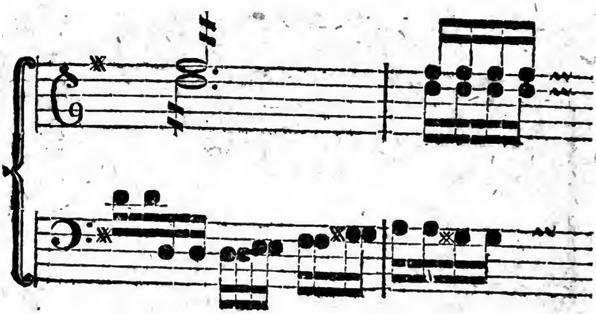

tr

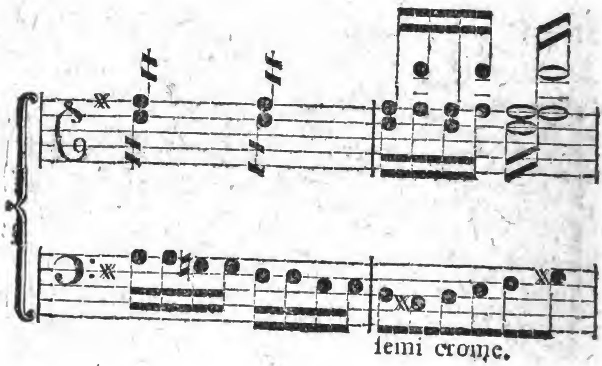

tr


§. 137.

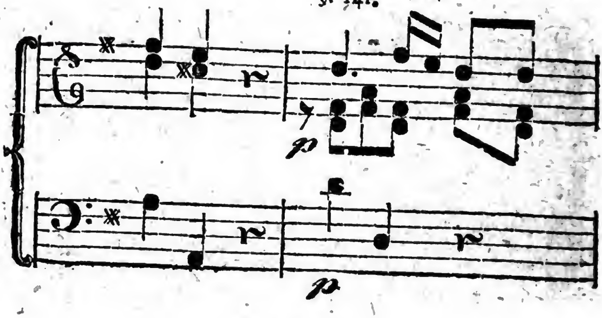

§. 68.

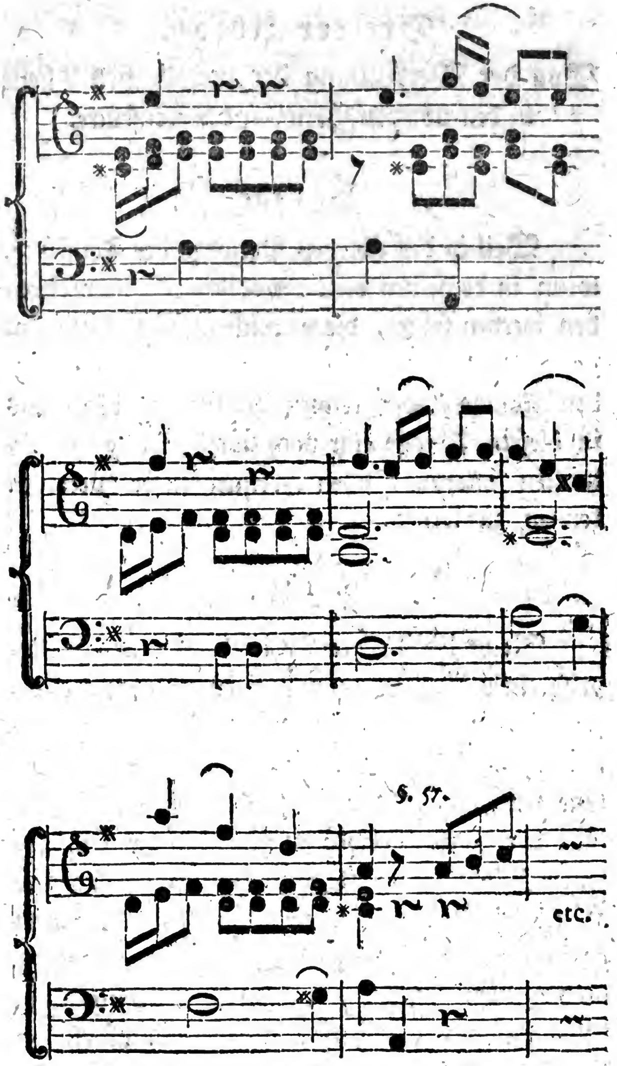

§. 138.
§. 65.
Semi crome.





§. 141.




§. 57.
etc.

Dritter Abſatz.

Von der Verbindung der melodiſchen Theile in den übrigen Perioden der Tonſtücke.

§. 148.

Weil in den übrigen Perioden der Tonſtücke, wenn in denſelben viele melodiſche Theile verbunden werden ſollen, die nemlichen Hülfsmittel angewendet werden, die wir in dem vorher gehenden Abſatze haben kennen gelernt, ſo bleibt uns in dieſem Abſatze nur noch übrig, die gebräuchlichſten interpunctiſchen Formen dieſer Perioden kennen zu lernen.

§. 149.

Wenn der zweyte Theil oder die zweyte Repriſe eines Tonſtückes nur einen einzigen Hauptperioden enthält, das heißt, wenn in dieſem zweyten Theile keine Cadenz in einer mit dem Haupttone verwandten Tonart gemacht wird, ſo zerfällt der ganze Periode in Rückſicht des Ganges ſeiner Modulation in zwey Hälften. Die erſte Hälfte iſt einer oder zwey verwandten Tonarten gewidmet, jedoch dergeſtalt, daß keine Cadenz in denſelben gemacht, ſondern ſtatt derſelben die Modulation wieder zurück in den Quintabſatz der Haupttonart geleitet wird, mit welchem die erſte Hälfte

Hälfte, als mit ihrem Hauptruhepuncte ſchließt, und nach welchem in der zweyten Hälfte des Perioden die vorzüglichſten melodiſchen Theile in der Haupttonart wiederholt werden.

§. 150.

Von der erſten Hälfte dieſes Perioden läßt ſich keine beſtimmte interpunctiſche Form angeben, weil die Modulation in derſelben ſehr willkührlich behandelt, und bald in dieſe, bald in jene verwandte Tonart geleitet wird. Allein die Folge der melodiſchen Theile in Abſicht auf ihre interpunctiſchen Formeln iſt in dieſem Falle auch keiner Schwierigkeit unterworfen, weil ſich die Modulation in keinem Tone lange aufhält, und weil nach dem 35 und 36ſten §. die Folge der Grund- und Quintabſätze bey dem Wechſel der Tonarten nicht eingeſchränkt iſt.

Den Anfang dieſer erſten Hälfte des zweyten Perioden macht der melodiſche Hauptſatz oder das Thema *) in der Tonart der Quinte,

*) Zuweilen fängt man den zweyten Theil entweder mit einem Zergliederungsſatze, oder auch mit einem in dem erſten Perioden gar nicht enthaltenen melodiſchen Theile an, der aber nothwendig wieder auf einen melodiſchen Haupttheil führen muß. Der lezte Fall iſt nur im Concerte ge-

te, **) wobey in der Folge des Satzes drey verſchiedene Fälle gewöhnlich ſind; denn es wird entweder

1) das Thema bis zu ſeinem Abſatze in der Tonart der Quinte vorgetragen, und hernach, ohne erſt wieder in den Hauptton zurück zu gehen, vermittelſt eines andern melodiſchen Theils eine mehr oder weniger ausgedehnte Ausweichung in die weiche Tonart der Sexte, oder auch in die weiche Tonart der Secunde oder Terz gemacht, in welcher jedoch nicht mit der Cadenz geſchloſſen, ſondern ſtatt derſelben die Modulation wieder zurück in den Quintabſatz der Haupttonart geführt wird. Eine Skizze dieſer Form finden wir in dem Satze, welcher in dem 45ſten §. bey fig. 4 befindlich iſt;

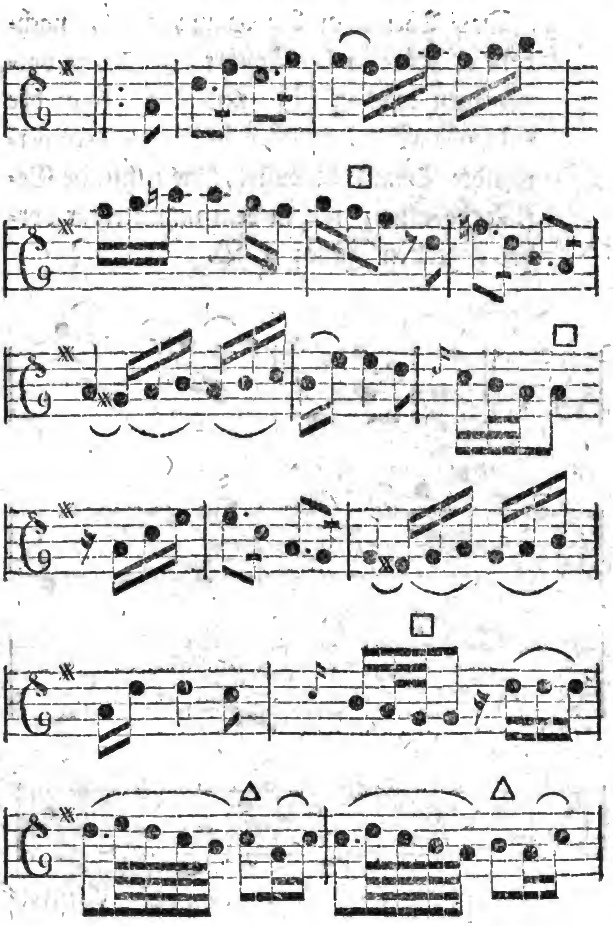
oder das Thema, nachdem es in der Tonart der Quinte angefangen hat, wird

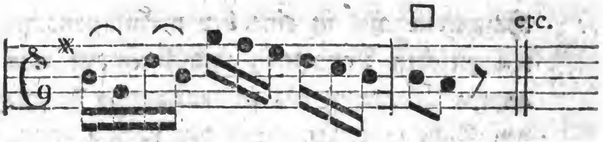
2) ſo modificirt, daß es ſich bey ſeinem Abſatze wieder in dem Touptone befindet. In dieſem Falle gehet die Modulation von dem Haupt-

gewöhnlich; der erſte hingegen kann in allen Arten der Tonſtücke vorkommen.

**) Die Anwendung auf die weiche Tonart iſt ſchon mehrmals gemacht worden, und muß dem angehenden Tonſetzer ſchon aus dem erſten Abſchnitte des zweyten Theils bekannt ſeyn.

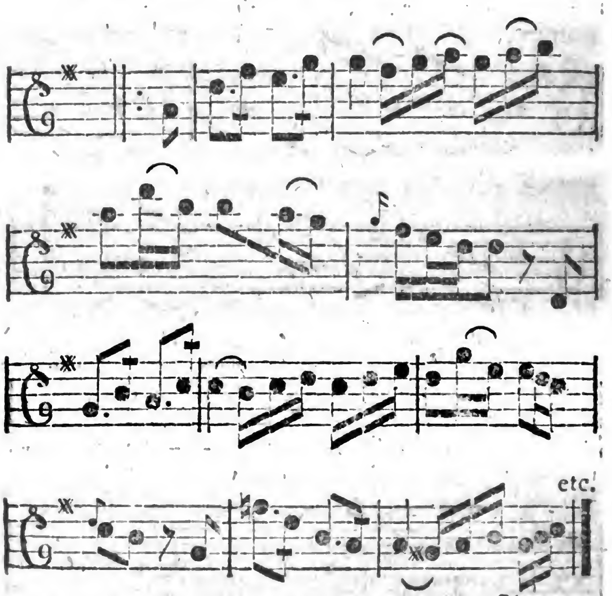
Haupttone aus in eine der vorhin genannten weichen Tonarten, und bekömmt eine andere Wendung als in dem vorher gehenden Falle; z. B. wenn der vorhin angeführte Satz auf folgende Art geformt wird,





oder man wiederholt

3) Das Thema in der Haupttonart, nachdem es zuvor in der Tonart der Quinte vorgetragen worden iſt; und dann kann der folgende Satz, welcher in eine andere verwandte Tonart modulirt, die nemliche Geſtalt behalten, wie in dem unmittelbar vorher gehenden Falle; z. B.



Anmer=

Anmerkung.

Die in dieſen Beyſpielen enthaltenen melodiſchen Theile, welche des Raumes wegen hier als enge Sätze vorgetragen worden ſind, können nicht allein durch alle uns ſchon bekannte melodiſche Verlängerungsmittel erweitert werden, ſondern man kann auch mit dieſen Theilen noch andere Sätze vermittelſt der Zuſammenſchiebung vereinigen, wenn der Satz von größerem Umfange ſeyn ſoll.

§. 151.

Nachdem die Modulation in der erſten Hälfte dieſes Perioden wieder in den Hauptton zurück geleitet, und die erſte Hälfte deſſelben mit dem Quintabſatze dieſer Tonart geſchloſſen worden iſt, wird entweder das Thema nochmals in der Haupttonart wiederholt, oder es wird mit Uebergehung deſſelben ſogleich die zweyte Hälfte des erſten Perioden in die Haupttonart verſezt, vorgetragen.

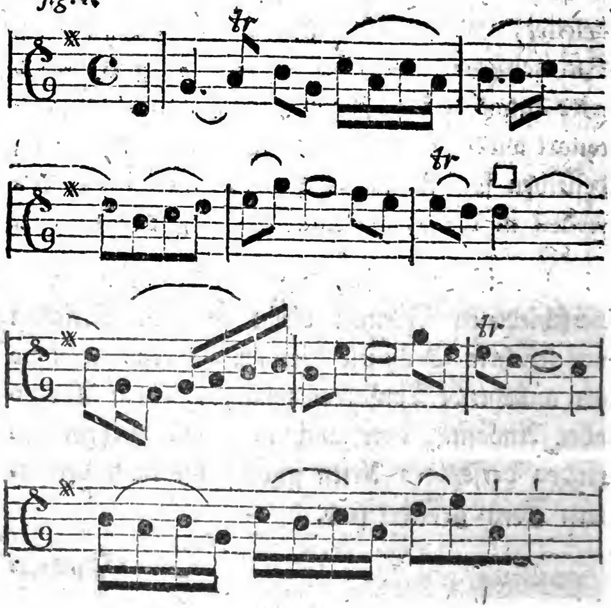
Es iſt unnöthig, von den angezeigten drey verſchiedenen Formen dieſes zweyten Perioden ausgeführte Beyſpiele hier einzurücken, weil ſie der angehende Tonſetzer beynahe in jedem Adagio oder Andante, oder auch in jedem zweyten Perioden derjenigen Arien findet, die nach der ältern Form gebildet ſind.

Anmer-

Anmerkung.

Es iſt nicht nothwendig, daß das Thema, wenn es zu Anfange des zweyten Perioden in der Quinte vorgetragen wird, von Note zu Note in dieſe Tonart übergetragen werden muß; ſondern die Fantaſie des Tonſetzers giebt ihm zuweilen zu Anfange des zweyten Perioden eine andere Wendung. So wird z. B. das bey fig. 1 befindliche Thema einer Sonate zu Anfange des zweyten Theils auf die Art, wie bey fig. 2 abgeändert;

fig. 1.



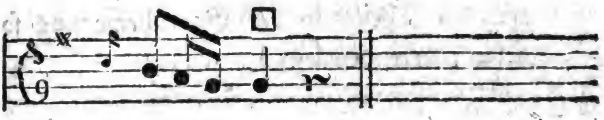
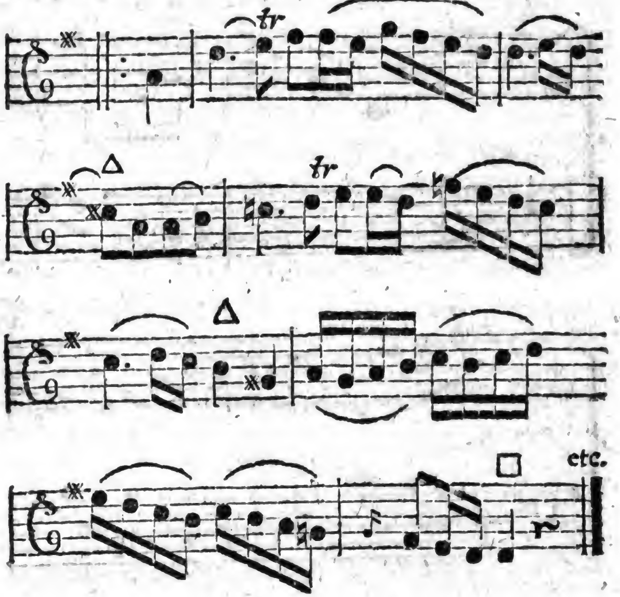


fig. 2.



Zuweilen iſt die Tonfolge des Thema ſo beſchaffen, daß es ſich ſehr ſchicklich in der Gegenbewegung vortragen läßt, ohne daß man dabey den Satz verkennt; ſo hat zum Beyſpiel C. Ph. E. Bach in einer Clavierſonate das Thema des erſten Allegro, welches bey fig. 3 befindlich iſt, in dem

zweyten Theile in der Gegenbewegung ſo geſezt, wie bey fig. 4.

Poco allegro.

fig. 3.

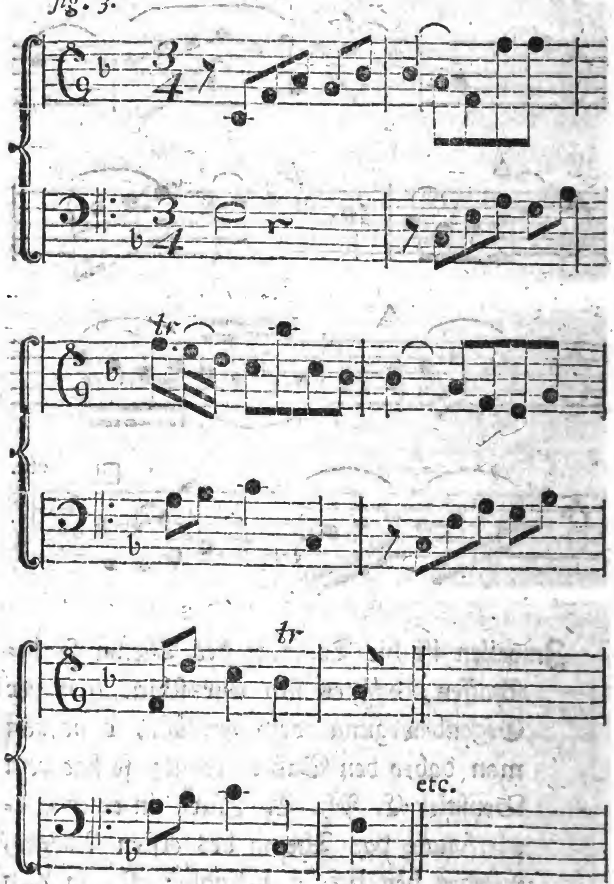
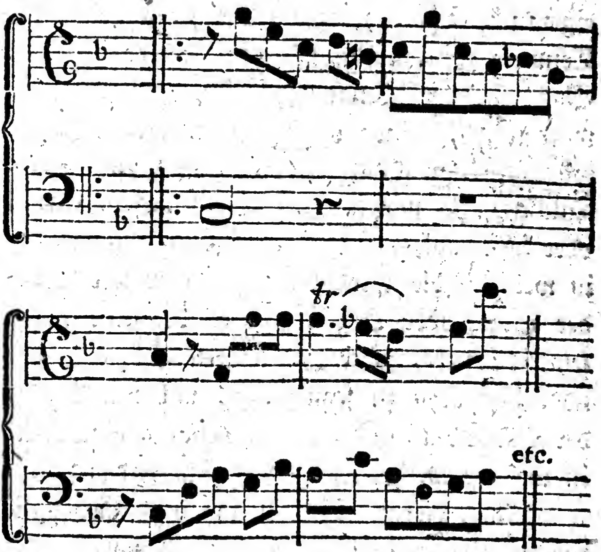


fig. 4.

fig. 4.



§. 152.

In ſolchen Tonſtücken, die aus drey Haupt- perioden beſtehen, ſchließt der zweyte Periode mit iner förmlichen Cadenz in einer nahe verwandten Tonart, und in dieſem Falle findet man folgende rey beſondere Behandlungsarten dieſes zweyten Hauptperioden in den modernen Tonſtücken ge- raucht, die jedoch hin und wieder einige Abwei- hungen leiden.

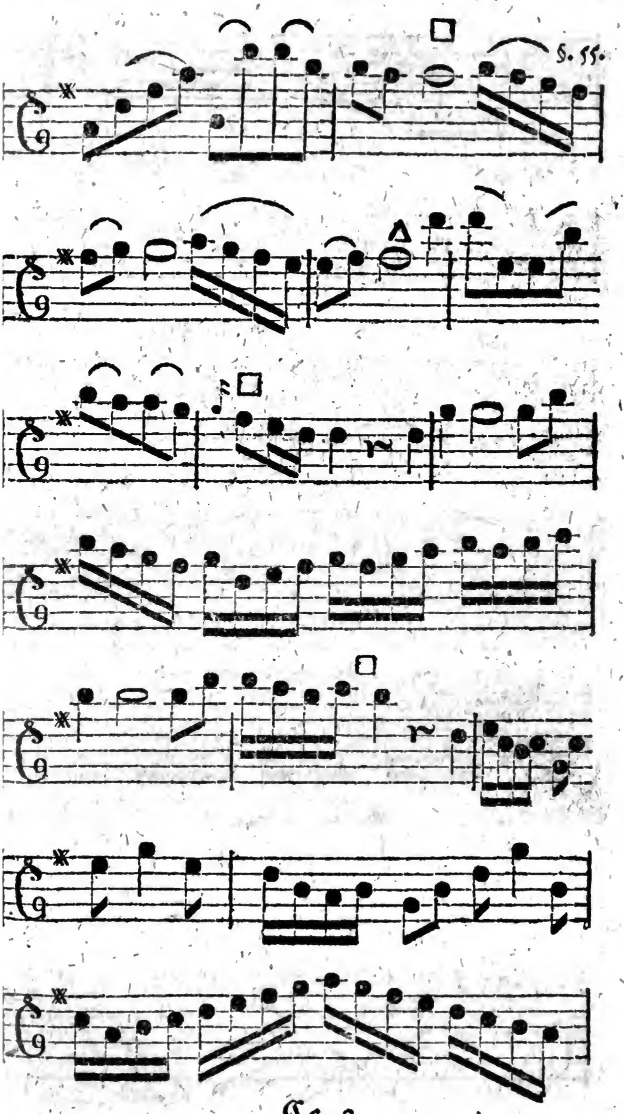
Die erſte und gewöhnlichſte Behandlungs- rt dieſes Perioden iſt dieſe, daß man, nachdem

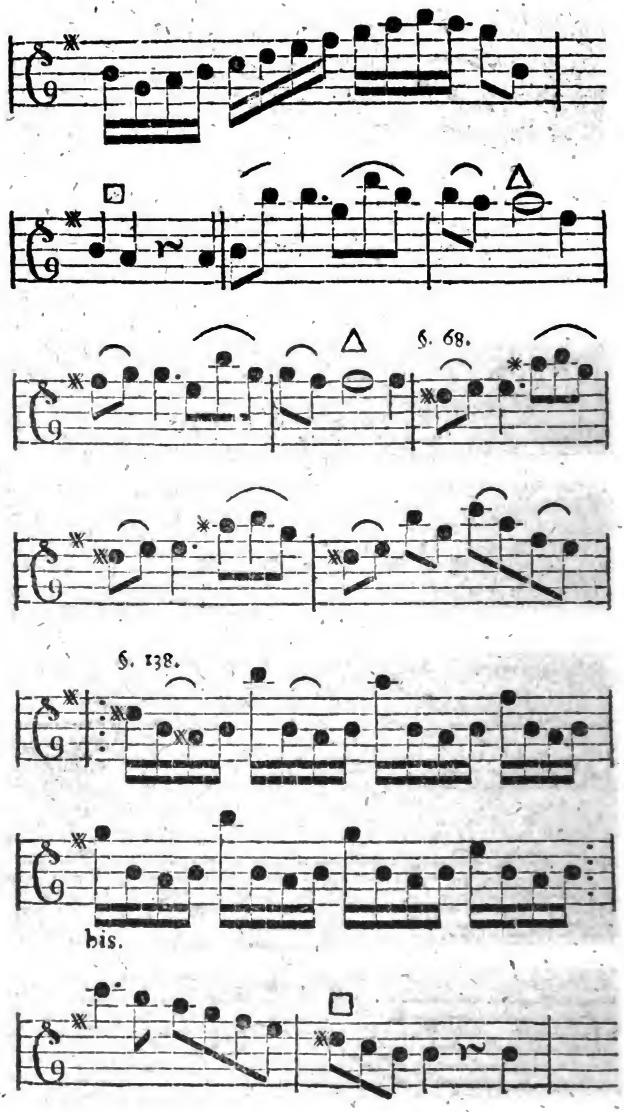
 der

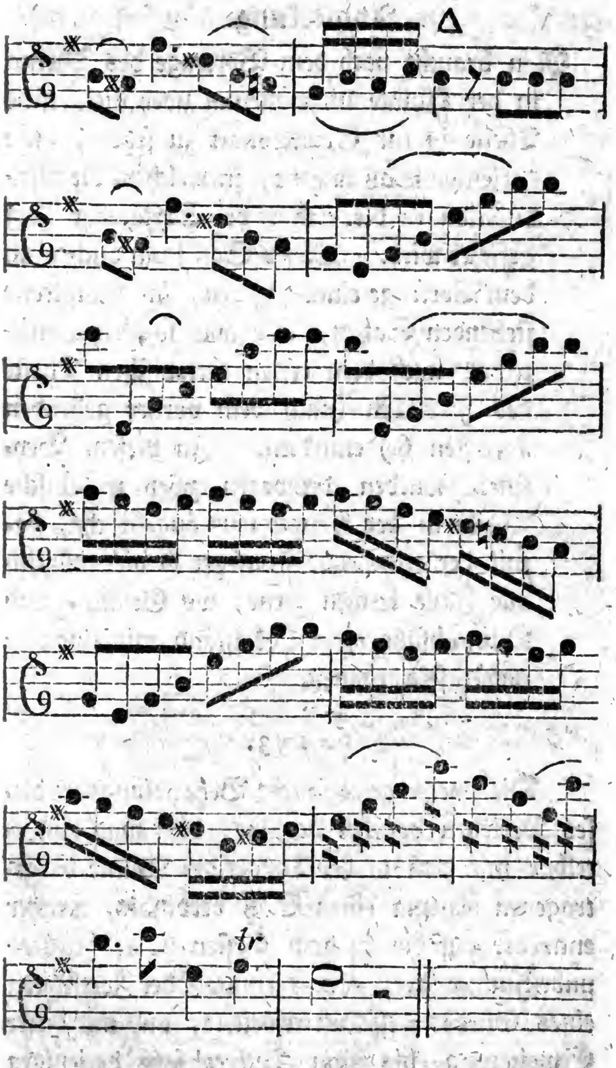
der erſte melodiſche Theil deſſelben (es ſey nun das eigentliche Thema, oder es ſey, ſo wie es im Concerte gebräuchlich iſt, ein anderer ſchicklicher Satz) in der Tonart der Quinte vorgetragen worden iſt, einen oder zwey melodiſche Theile wieder in dem Hauptone mit dem Grund = und Quintabſatze wiederholt. Nach dieſem Grund- oder Quintabſatze folgt derjenige melodiſche Theil, in welchem die Modulation in die weiche Tonart der Sexte oder Terz übergehet, der gemeiniglich ſehr erweitert, oder mit andern Sätzen zuſammen geſchoben zu ſeyn pflegt, und mit welchem der Quintabſatz in derjenigen Tonart gemacht wird, in welcher der Periode geſchloſſen werden ſoll.

Nach dieſem Quintabſatze wird gewöhnlich derjenige Satz in dieſer weichen Tonart wiederholt, welcher in dem erſten Perioden dem Schlußſatze vorher gieng; alsdenn wird der Schlußſatz entweder mit, oder ohne ſeinen Anhang vorgetragen, und alſo dieſer Periode geendiget.

Wenn wir zu dem erſten Perioden, welcher in dem 139ſten §. angefangen worden iſt, einen zweyten Perioden nach dieſer Form bilden wollten, ſo würde er ohngefähr auf folgende Art behandelt werden müſſen;


§. 55.


§. 68.
§. 138.
bis.


tr

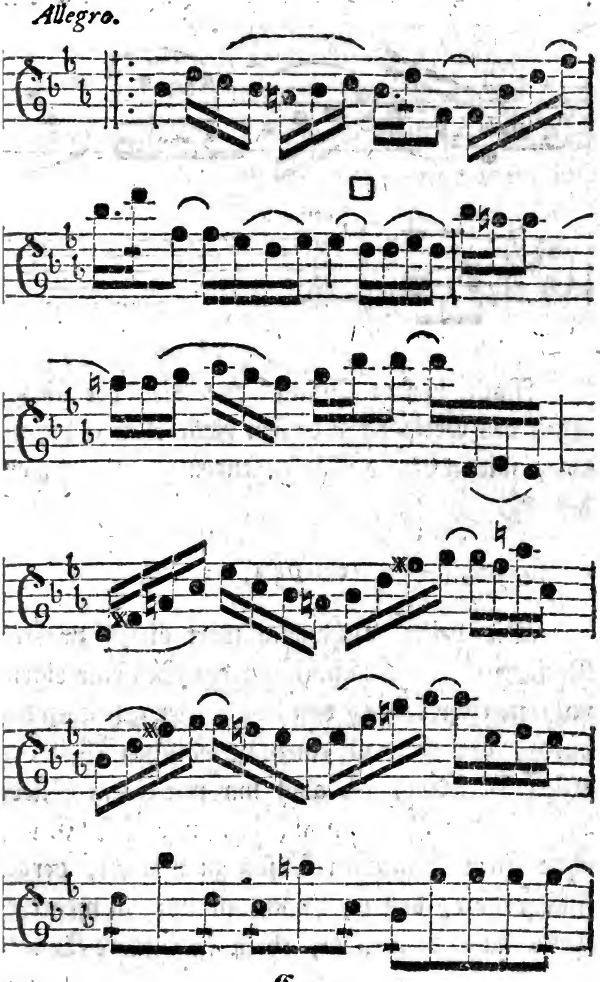
Anmerkung.

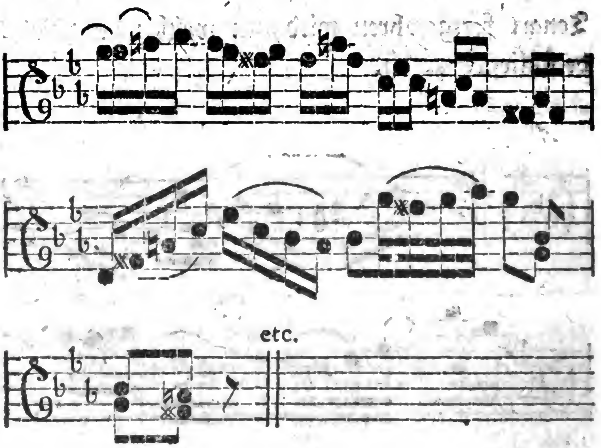
Man braucht nach dem Vortrage des Thema in der Quinte nicht allemal zwey melodiſche Theile in der Grundtonart zu ſetzen, ehe derjenige Satz anhebt, in welchem die Modulation in die Tonart der Sexte oder Terz geführt wird. Dieſer Satz kann auch nach dem Vortrage eines einzigen, im Haupttone ſtehenden Satzes, oder auch ſogleich unmittelbar nach dem erſten melodiſchen Theile des Perioden (nach dem vorher gehenden 150ſten §.) eintreten. In dieſem Beyſpiele wurden deswegen zwey melodiſche Theile in der Haupttonart angebracht, damit der angehende Tonſetzer ſo viel möglich alle Fälle kennen lerne, wo Grund- und Quintabſätze ohne Uebelſtand mit einander abwechſeln können.

§. 153.

Die zweyte gewöhnliche Behandlungsart dieſes Perioden beſtehet darinne, daß man unmittelbar mit dem in der Tonart der Quinte vorgetragenen Thema einen Satz verbindet, welcher entweder auf die in dem 63ſten §. beſchriebene unbeſtimmte Art, oder vermittelſt der Fortſetzung eines Gliedes deſſelben erweitert, und mit dieſer Erweiterung bis zum Quintabſatze derjenigen Tonart

Tonart fortgefahren wird, in welcher der Periode ſchließt; z. B.





Nach dieſem Quintabſatze wird der übrige Theil des Perioden in dieſem Falle eben ſo behandelt, wie in dem vorher gehenden §. gezeigt worden iſt.

§. 154.

Die dritte Behandlungsart dieſes zweyten Perioden iſt hauptſächlich nur der Sinfonie eigen, und unterſcheidet ſich von den vorher gehenden dadurch, daß man mit einem melodiſchen Theile des erſten Perioden, oft auch nur mit einem Gliede deſſelben den Perioden anhebt, und dieſes Glied, ohne einen förmlichen Abſatz zu machen, dergeſtalt fortſezt, daß man nach und nach in mehrere, theils nahe verwandte, theils entferntere Tonar-

ten durchgehend ausweicht. Dieſer Proceß dauert entweder nur bis zum Quintabſatze derjenigen Tonart, in welcher der Periode ſchließen ſoll, oder es wird damit bis zum Schluſſe des Perioden fortgefahren. Der erſte Fall iſt gewöhnlicher als der zweyte, und man findet, wie ſchon in dem 102ten §. bemerkt worden iſt, Beyſpiele dieſer Form in vielen Sinfonien von Haydn und Dittersdorf. Der zweyte Fall aber kömmt nicht ſo oft vor, und erfordert viele Geſchicklichkeit, die Modulation auf eine gute Art in mehrere Tonarten zu leiten. Ich will hier einen Satz einrücken, der beyde Arten erläutert.

Der Satz bey fig. 1 iſt das Thema einer Sinfonie von Pleyl, bey fig. 2 findet man den Anhang des Schlußſatzes des erſten Perioden;

Allegro.

fig. 1.

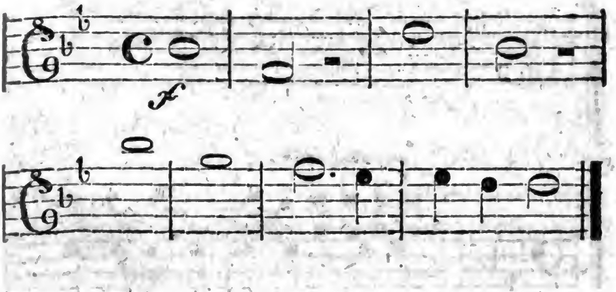
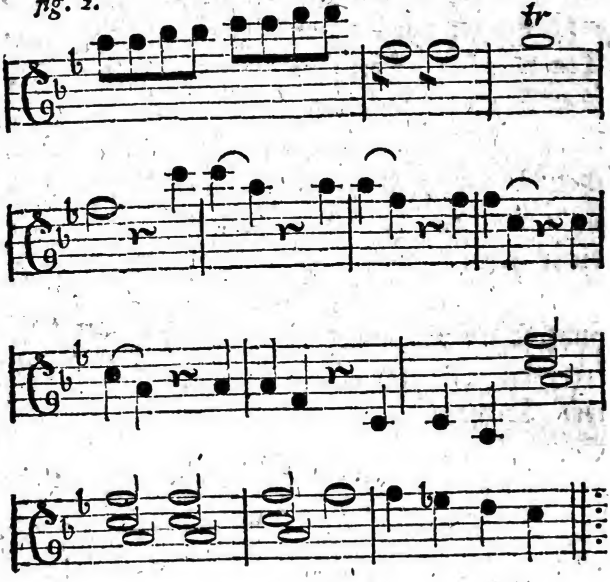
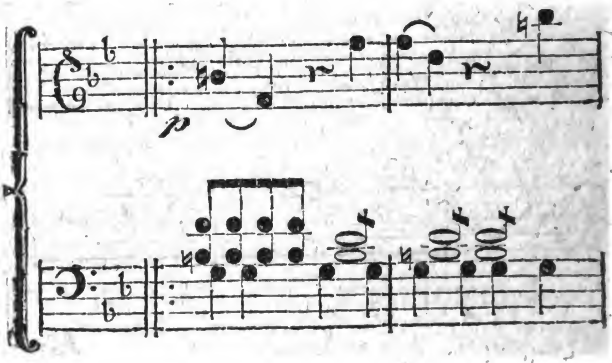


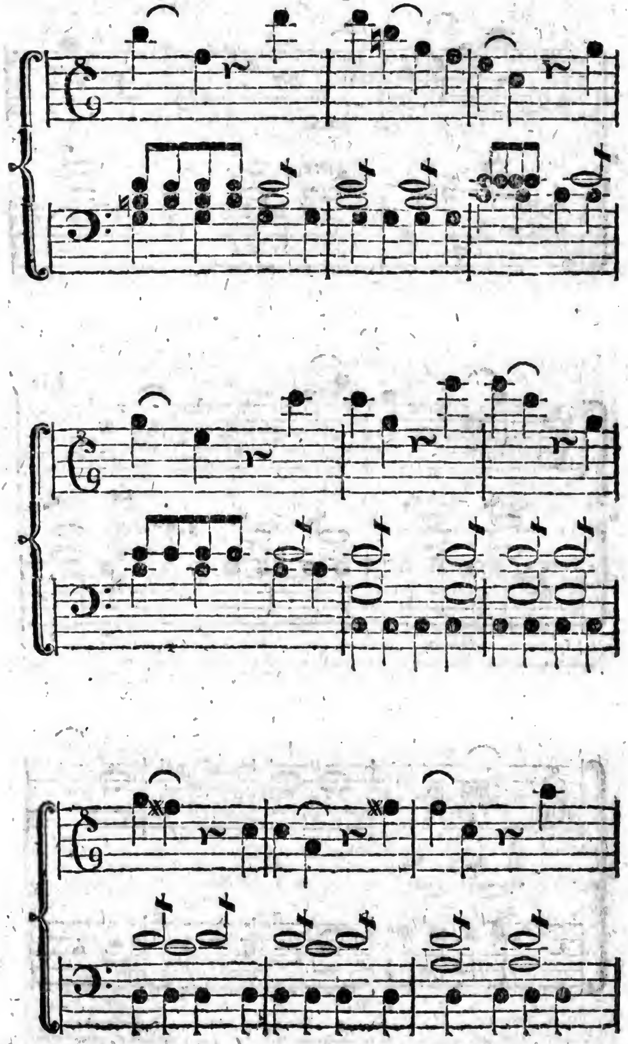
fig. 2.

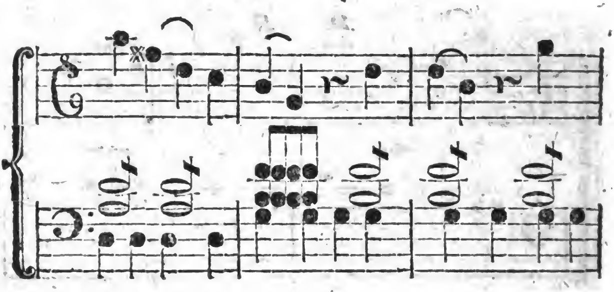
fig. 2.

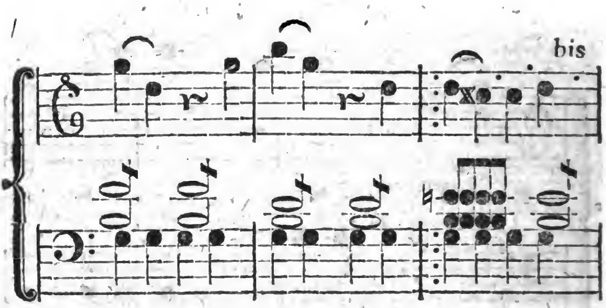


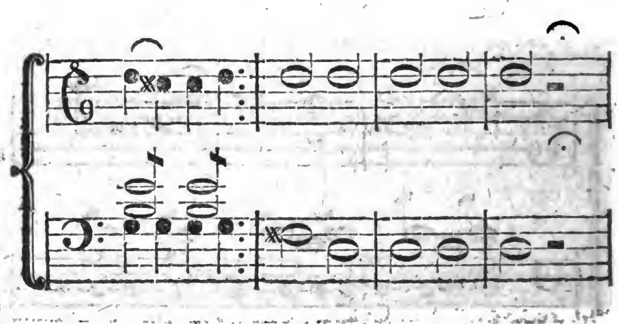
Aus dieſen beyden Sätzen hat der genannte Tonſetzer den zweyten Perioden des Allegro auf folgende Art gebildet;

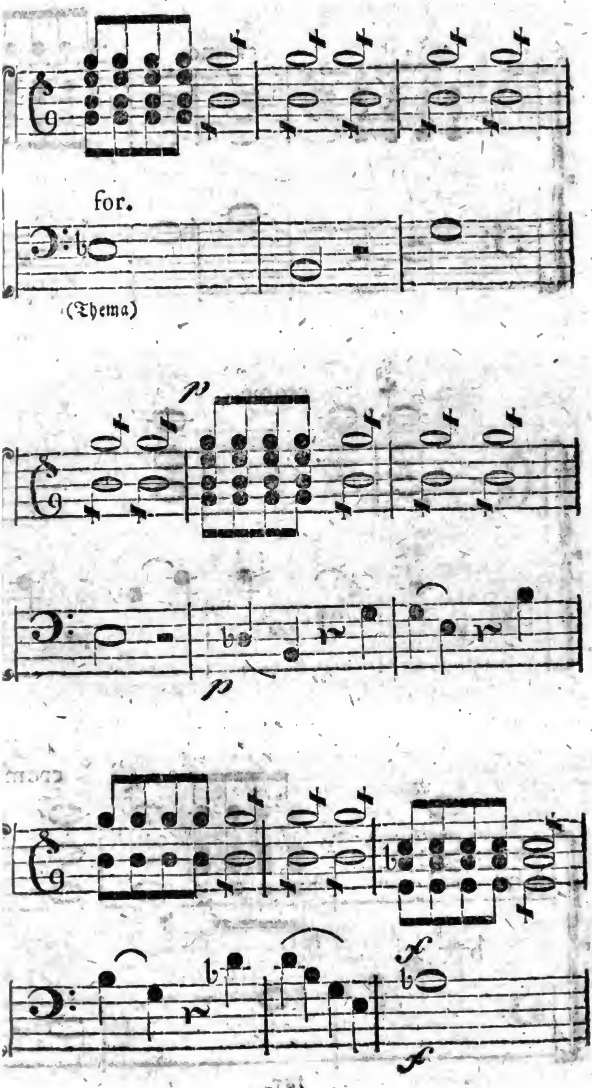


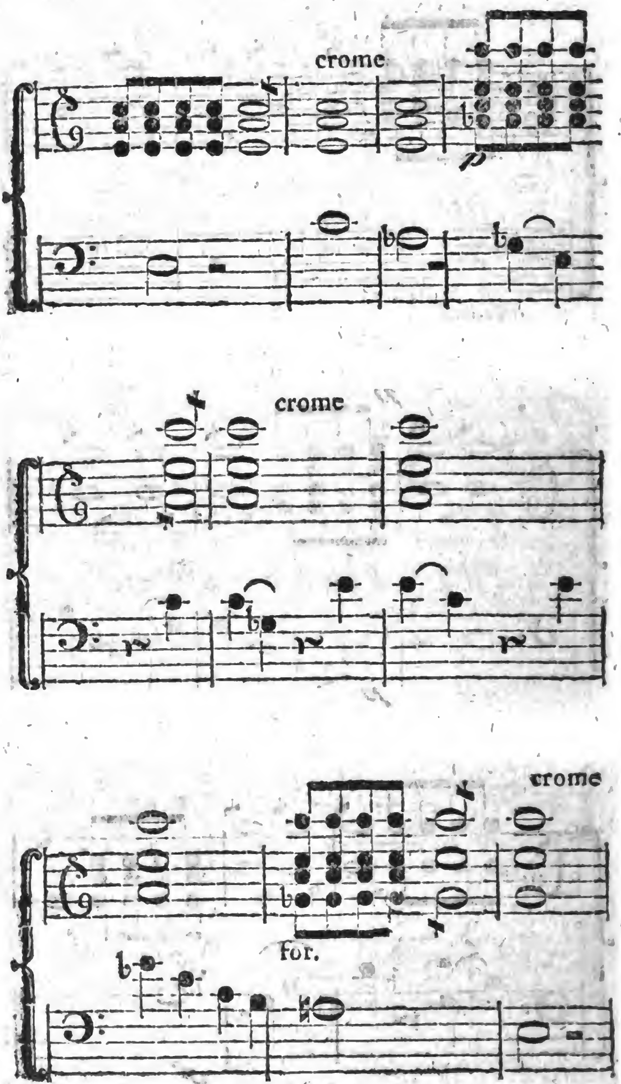




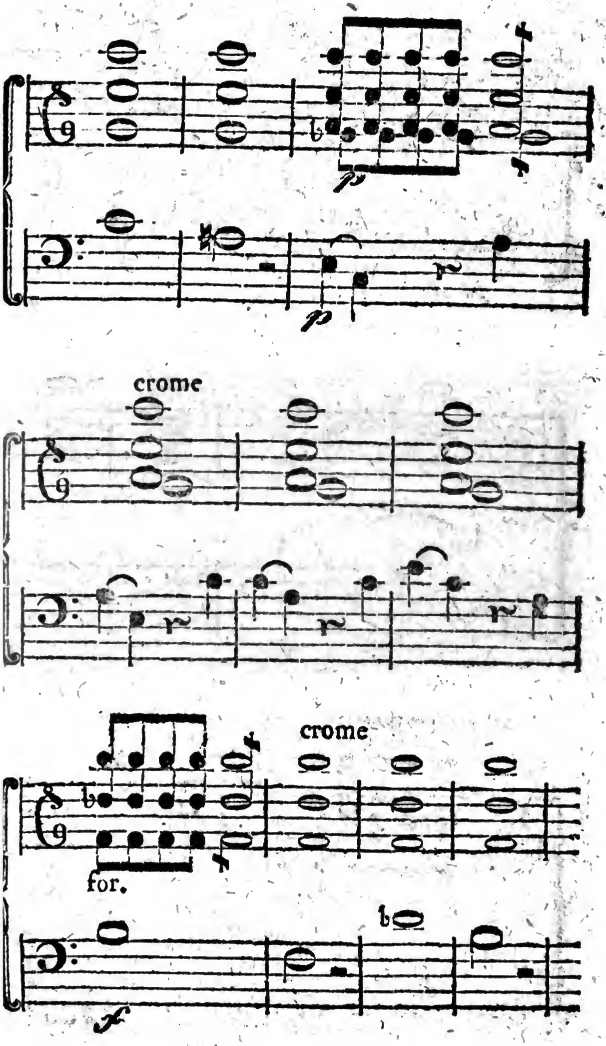

bis

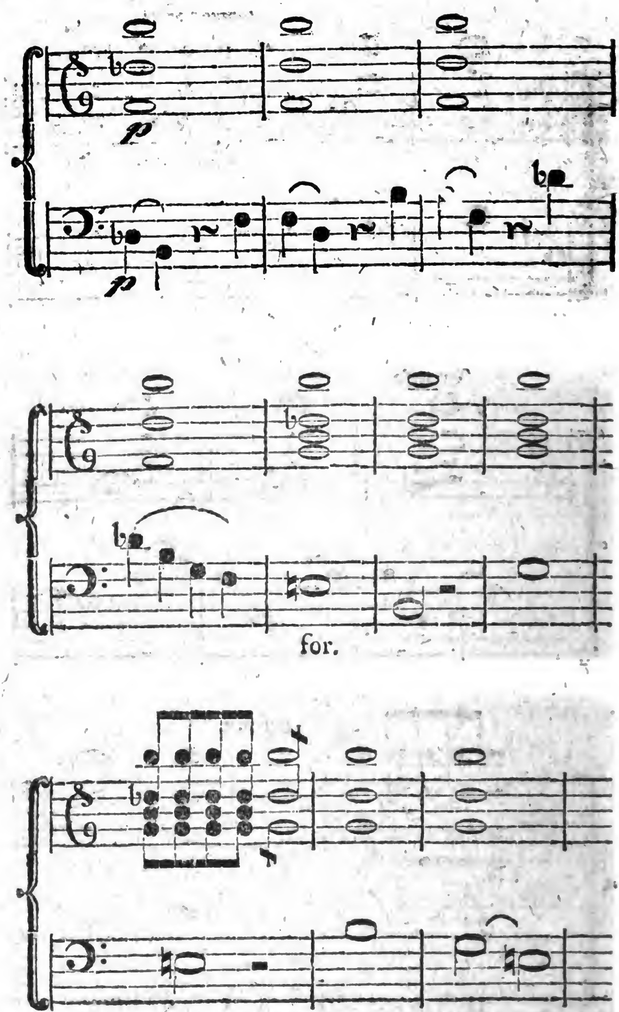


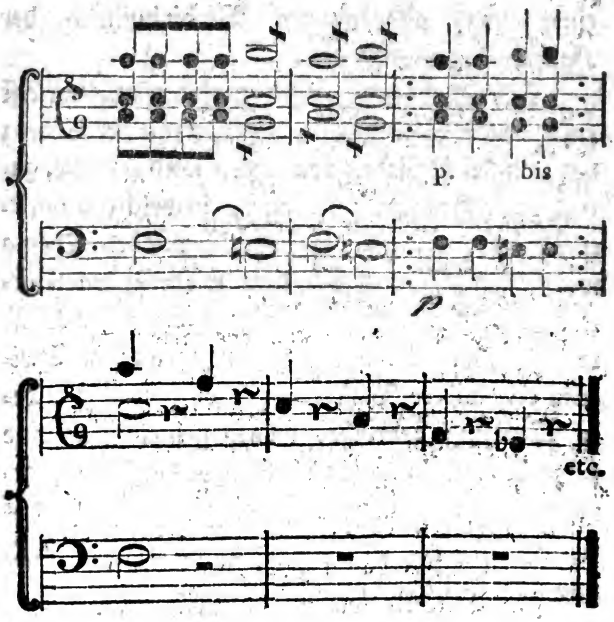

for.
(Thema)



for.


p
p
crome
for.
crome
f


p
p
for.



Anmerkung.

Dieſer Satz giebt uns zugleich ein Beyſpiel von dem, was ſchon zu Ende des 102ten Sphs. bemerkt worden iſt, daß nemlich der zweyte Periode eines Allegro in der Sinfonie zuweilen in einer andern verwandten Tonart, als in der Tonart der Quinte angefangen wird.

§. 155.

In dem dritten Perioden werden die mehreſten melodiſchen Theile des erſten Perioden mit

einer etwas abgeänderten Verbindung in der Haupttonart vorgetragen.

Die Modulation wird zuvörderſt vermittelſt eines melodiſchen Theils, welcher mit der Cadenz des zweyten Perioden verbunden wird, wieder zurück in die Haupttonart geleitet, in welcher der dritte Periode, und zwar gewöhnlich mit dem Thema wieder anfängt. Nach dem wiederholten Vortrage des Thema werden einige in der erſten Hälfte des erſten Perioden enthaltene melodiſche Theile in eine andere Verbindung, oder in eine andere Wendung gebracht, wobey gemeiniglich eine kurze Ausweichung in die Tonart der Quarte gemacht wird. Zulezt wird die zweyte Hälfte des erſten Perioden in der Haupttonart wiederholt, und das Tonſtück damit geſchloſſen.

Im Concerte und in der Sonate wird mehrentheils mit einem oder dem andern der vorlezten melodiſchen Theile eine Paſſagie verbunden, die aber, weil ſie gewöhnlich auf der Cäſurnote eines Abſatzes vermittelſt der Tacterſtickung eintritt, und ſich alsdenn mit eben dem Abſatze endiget, den der Satz auch ohne die damit verbundene Paſſagie gemacht haben würde, keine beträchtliche Abweichung der gewöhnlichen Form dieſes lezten Perioden verurſacht.

Ein Beyſpiel eines ſolchen lezten Perioden in ſeiner gewöhnlichen Form, nebſt der vorher

gehen-

gehenden Zurückführung der Modulation in die Haupttonart, giebt uns das oben in dem 53ſten §. eingerückte Andante von Haydn, von dem 36ſten Tacte des zweyten Theils bis zum Schluſſe deſſelben.

§. 156.

Ehe wir unſere Betrachtung über die Form der Perioden gänzlich verlaſſen, muß noch mit wenig Worten der Ritornelle gedacht werden, die mit der Arie, mit dem Chore, und mit dem Concerte verbunden werden.

Das erſte Ritornell der genannten Tonſtücke hat als Einleitungs- oder Vorbereitungsſatz ſeine eigenthümlichen Formen, die ſchon oben in dem erſten Abſatze dieſes Kapitels beſchrieben worden ſind.

Der Unterſchied zwiſchen einem Anfangsritornell, und zwiſchen dem darauf folgenden erſten Hauptperioden des Tonſtückes beſtehet in Anſehung der Form hauptſächlich darinne, daß es nicht wie der Hauptperiode in der nächſtverwandten Tonart, ſondern im Haupttone ſchließt.

In Anſehung der Beſchaffenheit der melodiſchen Theile deſſelben iſt zu bemerken, daß, ob es gleich Theile des Hauptperioden enthält; dennoch (beſonders im Concerte) nicht alle und jede Theile des Hauptperioden, ſondern nur diejenigen

 darzu

darzu ſchicklich ſind, die von mehrern Inſtrumentiſten zugleich mit Leichtigkeit und mit der nöthigen Beſtimmtheit des Vortrages ausgeübt werden können. Mit dieſen Theilen werden oft andere zufällige, aber zum Hauptvortrage paſſende melodiſche Theile verbunden; ja man bedient ſich ſogar in dem Ritornell des Concertes nicht allezeit des nemlichen Hauptſatzes, welchen die Concertſtimme enthält, ſondern wählt oft dazu einen andern paſſenden melodiſchen Theil, der ſich mit denjenigen melodiſchen Theilen als Hauptſatz ſchicklich vereinigen läßt, die aus dem Hauptperioden in das Ritornell übergetragen werden.

§. 157.

In den Ritornellen zu Arien und Chören, und zu dem Adagio der Concerte, die gewöhnlich nicht von allzu großem Umfange zu ſeyn pflegen, bedient man ſich keiner förmlichen, ſondern nur gelegentlich durchgehender Ausweichungen; denn nach dem Vortrage der melodiſchen Theile mit dem Grund- und Quintabſatze, mit welchem leztern oft noch ein anderer melodiſcher Theil zuſammen geſchoben wird, folgt entweder der Schlußſatz mit oder ohne einen Anhang; oder man bedient ſich nach dem Quintabſatze eines andern melodiſchen Theils aus dem Hauptperioden, der ebenfalls wieder mit dem Quintabſatze geſchloſſen,

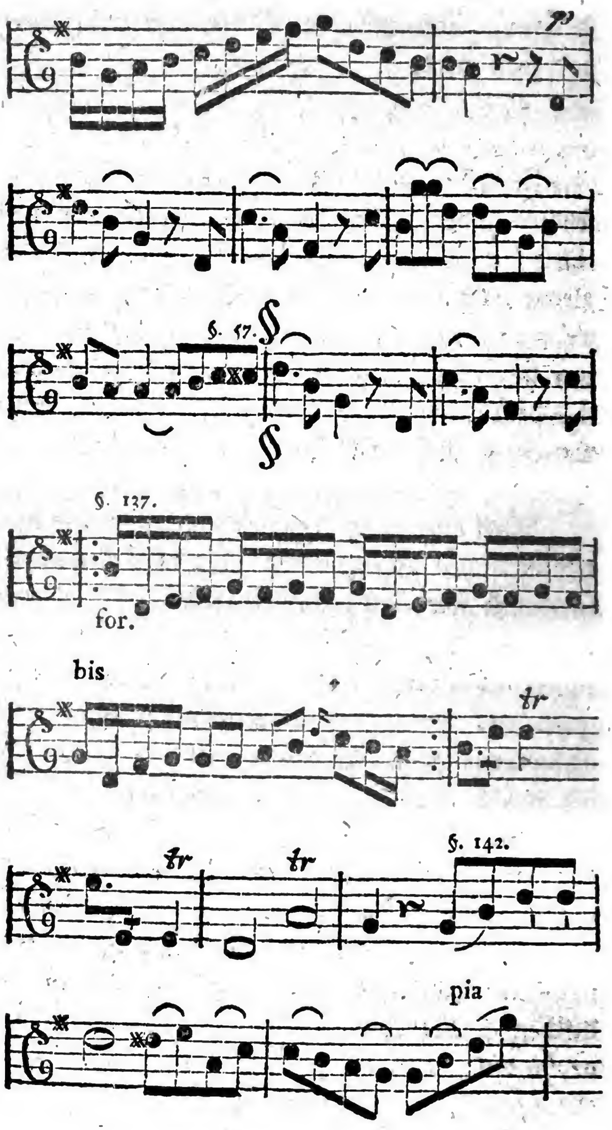
ſchloſſen, oder mit dem Schlußſatze zuſammen geſchoben wird.

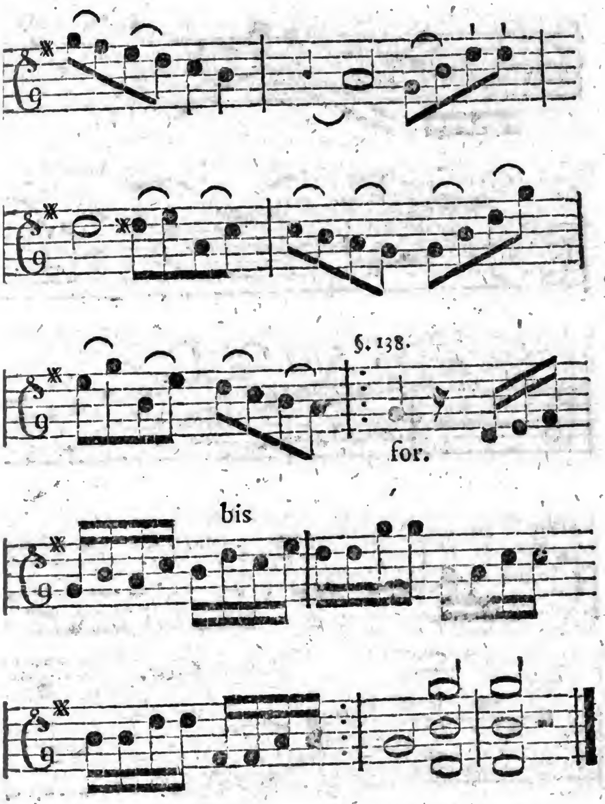
§. 158.

Zuweilen wird das Ritornell der Arie, beſonders in dem Falle, wenn die Singſtimme von einem, oder mehrern obligaten Inſtrumenten begleitet wird, von größerem Umfange, als gewöhnlich, geſezt, und alsdenn nimmt es eine von denjenigen Formen an, die bey dem Ritornell des Concertes beſchrieben worden ſind, und von denen ich ſogleich Beyſpiele geben will.

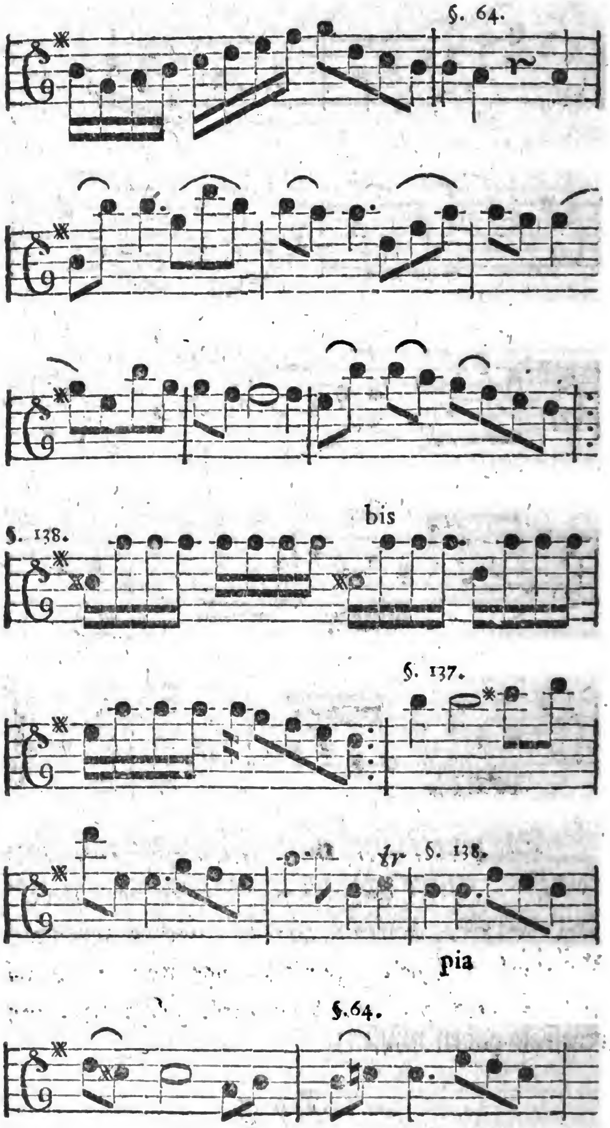
Weil aber dieſe Beyſpiele anjezt blos die interpunctiſchen Formen der Ritornelle betreffen, ſo wollen wir, um nicht nöthig zu haben, ganze Ritornelle von den oben beſchriebenen drey verſchiedenen Formen einzurücken, unſern vorher gehenden, und in dem 139ſten §. angefangenen Hauptperioden in dieſe Formen biegen.

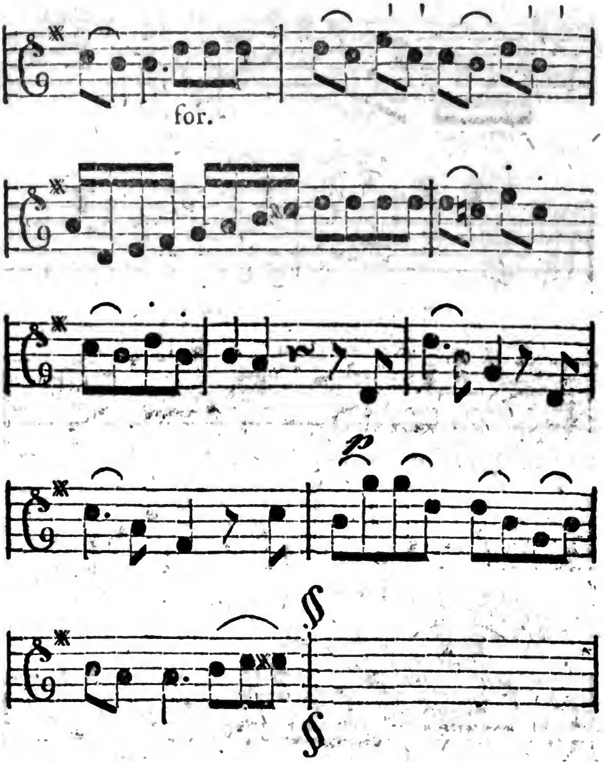
Die erſte der in dem 120ſten §. beſchriebenen interpunctiſchen Formen des erſten Ritornells erhalten wir, wenn wir den in dem 139ſten §. enthaltenen Satz als die erſte Hälfte des Ritornells annehmen, einige der nachfolgenden melodiſchen Theile aber auf nachſtehende Art damit verbinden;


§. 57.
§. 137.
for.
bis
tr
tr
tr
§. 142.
pia



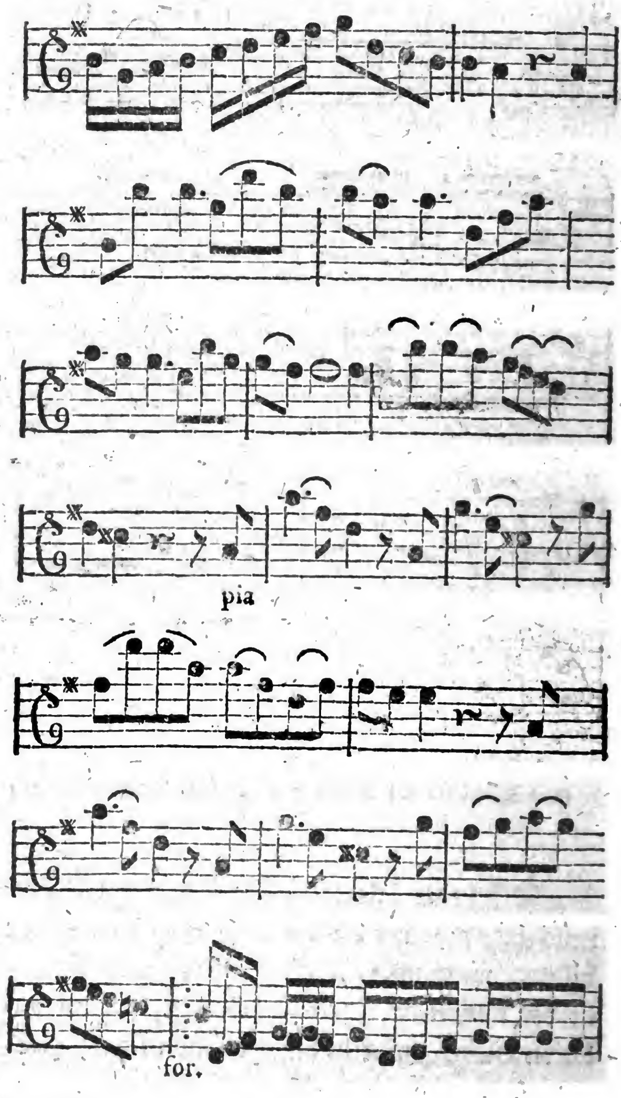
Die zweyte interpunctiſche Form des erſten Ritornells, welche zwey zuſammen geſchobene Perioden enthält, würde, aus den vorher gehenden melodiſchen Theilen gebildet, von dem Quintabſatze in dem 139ſten §. an, ohngefähr folgende Geſtalt haben müſſen;

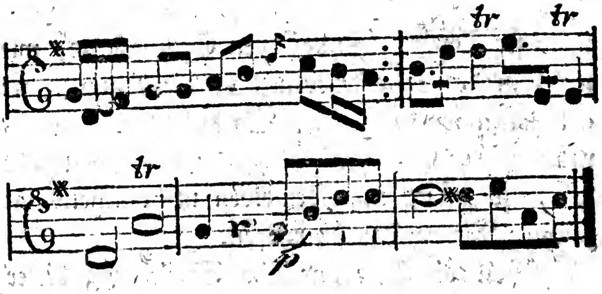

§. 64.
§. 138.
bis
§. 137.
fr
§. 138.
pia
§. 64.



(Und ſo weiter, wie in dem vorhergehenden Beyſpiele bey eben dieſem Zeichen.)

Die dritte interpunctiſche Form des Ritornells läßt ſich aus der vorher gehenden ſehr leicht bilden, wenn man, anſtatt eine förmliche Cadenz in der Tonart der Quinte zu machen, die Modulation wieder zurück in den Hauptton leitet; z. E.


pia
for.



(u. ſ. weiter, wie in dem erſten Beyſpiele.)

§. 159.

Die übrigen Ritornelle, die zwiſchen die Hauptperioden der oben genannten Tonſtücke zu ſtehen kommen, werden aus den melodiſchen Theilen des erſten Ritornells gebildet.

Zum Schlußritornell bedient man ſich entweder blos des Schlußſatzes des erſten Ritornells mit ſeinem Anhange, oder man läßt vor dem Schlußſatze das Thema nochmals vorher gehen.

Das zweyte Ritornell, welches zwiſchen dem erſten und zweyten Hauptperioden, und alſo in eben derjenigen Tonart vorgetragen wird, in welcher der erſte Periode geſchloſſen hat, fängt jederzeit, wenn das Ritornell ſeinen eigenen Hauptſatz hat, mit demſelben in dieſer Tonart an, trägt hernach einen oder zwey melodiſche Theile des Hauptperioden in derſelben vor, und bedient ſich in

in dieſer Tonart eben deſſelben Schlußſatzes, mit welchem das erſte Ritornell in der Haupttonart geſchloſſen worden war. Wenn das erſte Ritornell nach der Cadenz einen langen Anhang gehabt hat, ſo pflegt man denſelben mehrentheils im zweyten Ritornell zu übergehen.

Weil die interpunctiſche Einrichtung dieſer Ritornelle dem angehenden Tonſetzer keine Schwierigkeiten machen wird, ſo wäre es überflüſſig, dieſe Abhandlung, die ohnedieß durch die vorhergehenden nöthigen Beyſpiele ſehr ausgedehnt iſt, durch Beyſpiele über die Formen dieſer Ritornelle noch mehr zu verlängern.

Ende des dritten und lezten Theils.

Regi-

Regiſter
über alle drey Theile.

(Die Zahlen I, II und III zeigen den erſten, zweyten und dritten Theil an.)

Abſatz, Unterſchied deſſelben von einem Schlußſatze, , , , II. 246.

Abſätze laſſen ſich in Schlußſätze umformen, II. 358.

die gewöhnlichſten Formeln derſelben, II. 390.

werden jederzeit auf den eigentlichen Dreyklängen der Tonart gemacht, I. 239.

die Cäſuren derſelben müſſen auf den guten Theil des Tactes fallen, , II. 308.

Abſatzformeln, der Gebrauch ihrer Vervielfältigung, , , , III. 191.

Abwechslung des Grund , und Quintabſatzes, darauf beruhet hauptſächlich der Bau der Perioden, , , , III. 128.

Abweichungen von der gewöhnlichen Form der erſten Perioden der Tonſtücke, III. 371.

Accentuirte Noten, wie ſie beſchaffen ſind, II. 282.

Accompagnement, Beſchreibung und Gebrauch deſſelben, , , , III. 236.

Accord

Accord der None, deſſen Urſprung und Umkehrungen, I. 100; die Aufloͤſung deſſelben, ; ; ; ; I. 197.
der Quarte und Sexte, I. 62, 78; ſeine Aufloͤſung, ; ; ; I. 159.
der Quarte und Septime, I. 111; deſſen Aufloͤſung ; ; ; I. 209.
der Quinte und Quarte, I. 115, Aufloͤſung deſſelben, ; ; I. 209.
der Secunde, I. 82; der Secunde und Quinte, ; ; ; I. 112.
der Septime, wie er entſtehet, I. 68, 80; die verſchiedenen Aufloͤſungen deſſelben. I. 172.
der Sexte, Urſprung deſſelben, I. 57; der Sexte und Quinte, ; I. 81. 97.
der Terz und Quarte, I. 79. 82. 96.
der Terzdecime ; ; ; I. 117.
der Undecime, ; ; ; I. 109.
Adagio des Concertes, Beſchreibung und Formen deſſelben, ; III. 340. 382.
All'uniſono, wenn es gebraucht wird, I. 124.
Allabrevetact, was man darunter verſtehet, II. 294.
Allegro, das erſte des Concertes, Einrichtung deſſelben ; ; ; III. 333.
der Sinfonie, deſſen Einrichtung III. 384.
Andante der Sinfonie, Formen deſſelben, III. 311, ; ; ; ; ; ; 382.
Anfangsritornell muß erſt nach dem erſten Perioden bearbeitet werden, ; II. 67.
deſſen Einrichtung und Formen, III. 421.

Ange=

Angenehme Empfindungen, wie ſie in Anſehung der Tonausweichung behandelt werden, II. 174.
Angloiſe, Beſchreibung derſelben, III. 47.
Anhang der Sätze, wie er beſchaffen iſt, II. 435.
Gebrauch deſſelben, III. 191. 366.
des Rondoſatzes, was dabey zu bemerken iſt, III. 249.
Anlage der Tonſtücke, wie ſie beſchaffen ſeyn muß, II. 52.
wie ſie in der Seele des Tonſetzers entſtehet, II. 70.
der Anfänger darf ſich damit nicht übereilen, II. 56.
Anſchlag der Diſſonanzen, geſchieht eigentlich in dem guten Tacttheile, I. 154.
Anticipation, was ſie iſt, I. 225.
Arie, Beſchreibung und Form dieſes Tonſtücks, III. 240, 262.
von der Erfindung ihres zweyten Theils, II. 64. III. 246.
Beſchaffenheit des Textes derſelben, III. 241.
Ariette, Unterſchied derſelben von der Arie, III. 241, 247.
Arioſo, deſſen Beſchreibung und Gebrauch, III. 237.
Arſis, was man darunter verſtehet, II. 284.
Aufführung der Tonſtücke, wie ſie beſchaffen ſeyn muß, II. 26.
Aufhaltung der Cäſurnoten, II. 404.
der vorher gehenden Note, I. 226.
Auflöſung der Diſſonanzen, warum ſie nöthig iſt, I. 153;

muß in dem ſchlechten Theile des Tactes
geſchehen, ; ; ; I. 158.
die Verwechslung derſelben, I. 218.
des Contrapunctes in verſchiedene Setzarten, ; ; ; ; I. 257.
der Quarte, ; ; ; I. 158.
der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, ; ; ; I. 162.
der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte, ; ; ; I. 167.
der übermäßigen Sexte, ; I. 170.
der kleinen Septime, I. 172; der großen, I. 108; der verminderten, ; 194.
der None, ; ; ; I. 197.
der Undecime, ; ; ; I. 203.
der Terzdecime, ; ; ; I. 211.
Aufſchlag des Tactes, deſſen Beſchaffenheit, II. 281.
; ; ; ; ; ; 289.
Ausarbeitung der Tonſtücke, wie ſie geſchieht,
; ; ; ; ; II. 52. 124.
Ausdehnung eines Tacttheils, was dadurch entſtehet, ; ; ; ; II. 374.
Ausdruck der Empfindungen, eine nöthige Eiſchaft der Tonſtücke, ; ; II. 127.
lebendiger, Beſchaffenheit deſſelben, II. 4.
Ausführung der Tonſtücke, was dazu gehört, II. 97.
Ausweichung in andere Töne, wie ſie geſchieht.
II. 201, 206; worauf es dabey hauptſächlich ankommt, ; II. 175, 188.
Gebrauch der willkührlichen oder zufälligen,
; ; ; ; ; ; I. 292.

trägt

trägt oft viel zum Ausdrucke der Empfindungen bey. ; ; ; II. 104.
entfernte, iſt oft die ſchicklichſte zum Ausdrucke heftiger Empfindungen, II. 176.
durchgehende, was darunter verſtanden wird, II. 188; Gebrauch derſelben, III. 94.
förmliche, II. 191; deren Gebrauch; II. 223.
aus einer harten Tonart in die Quinte, II. 208; in die Quarte, II. 220; in die Sexte, II. 216; in die Terz, II. 239; in die Secunde, II. 240.
aus der weichen Tonart in die Terz, II. 226; in die Quinte, II. 231; in die Quarte, II. 235; in die Septime, II. 243; in die Sexte, II. 245.
vermittelſt der enharmoniſchen Verwechslung der Töne, ; ; II. 261.
Ausweichungen in die mit einer Tonart im zweyten Grade verwandten Töne, II. 248.
in entfernte Tonarten, ; ; II. 255.

Baßſtimme, warum ſie von keiner andern Stimme unterſtiegen werden darf, I. 245.
Bau der Strophen, davon hängt größtentheils die Form der Melodien zu Oden und Liedern ab, ; ; ; III. 51.
Begeiſterung, ein nöthiger Seelenzuſtand des erfindenden Tonſetzers, ; II. 94.
Begleitende Harmonie, was darunter verſtanden wird, ; ; I. 8; II. 50.
Stimmen, in welchen Fällen ſie dem Metrum zu Hülfe kommen müſſen, III. 21.

Begleitung eines Geſanges, die verſchiedenen Arten deſſelben ſuche unter Contrapunct.

Bewegung, zitternde der Luft, iſt nöthig zur Entſtehung des Tones, , , I. 20.
die gerade, Seiten- und Gegenbewegung, Beſchreibung derſelben, , I. 138.
des Tactgewichtes, wie ſie erhalten werden muß, , , , III. 19.

Beyſpiel einer Bourée, , , III. 43.
der Ausdehnung der Melodie vermittelſt der Wiederholung, , , III. 179.
eines Einleitungsſatzes der Ouverture, III. 294.
einer Gavotte, , , , III. 41.
eines erſten Hauptperioden der Sinfonie, III. 386.
über die Einheit der kleinen Tonſtücke, III. 58.
über die Verlängerung der Melodie vermittelſt der Vervielfältigung der Abſätze und Cadenzen, , , , III. 203.
eines Satzes, in welchem von allen gebräuchlichen Verlängerungsmitteln der Melodie Gebrauch gemacht worden iſt, III. 227.
eines Rondo, , , , III. 256.
in welchem mit Vorſatz von dem Tactgewichte abgewichen worden iſt, III. 32.
eines zweyten Hauptperioden der Sinfonie, , , , , , III. 412.
eines erſten Solo im erſten Allegro eines Concertes, , , , III. 361.
des zweyten Solo, , , III. 404.
des zweyten Perioden einer Sonate, III. 409.

Bey-

Beyſpiele der Tonausweichung aus einer harten Tonart in ihre nächſtverwandten Töne, II. 208 bis 240; aus einer weichen Tonart in die nächſtverwandten Töne derſelben, ; II. 226 bis 245.
über die Ausweichung in entfernte Tonarten, ; ; ; ; II. 249.
über die Ausweichung vermittelſt der enharmoniſchen Verwechslung der Töne, II. 261.
über die verſchiedenen Auflöſungen der Quarte, I. 160; der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, I. 164; der übermäßigen Sexte, I. 171; des Septimenaccords und ſeiner Umkehrungen, I. 174; der None, I. 198; der Undecime, I. 204; der Terzdecime, I. 211.
abwechſelnder Dreyklänge und Septimenaccorde, ; ; ; I. 183.
unmittelbar nach einander folgender Septimenaccorde, ; ; ; I. 198.
über den zweyſtimmigen gleichen Contrapunct, ; ; I. 262 bis 309.
über den ungleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, ; ; I. 314 bis 323.
über den vermiſchten Contrapunct mit zwey Stimmen, ; ; ; I. 324.
über die verſchiedenen Arten des dreyſtimmigen Contrapunctes, ; ; I. 335.
über die verſchiedenen Arten des Contrapunctes mit vier Stimmen, I. 352.

Beyſpiele falſcher Einkleidungen der Melodie in den Tact, ꞉ II. 209, 301. 320.
ſolcher Sätze, in welchen Subject und Prädicat genauer beſtimmt ſind, II. 354.
über die Ausdehnung der Tacttheile, II. 375.
꞉ ꞉ ꞉ ꞉ ꞉ ꞉ 380.
über die Verzierung der Abſätze, II. 393.
vergrößerter und verkleinerter Cadenzen, II. 421.
kleiner Tonſtücke, in welcher jeder Theil mit der Cadenz im Hauptton ſchließt, III. 53.
über die gebräuchlichſten Ausweichungen kleiner Tonſtücke, ꞉ ꞉ III. 93.
kleiner Tonſtücke, deren erſter Theil mit dem Quintabſatze ſchließt, ꞉ III. 125.
zuſammen verbundener Fünfer III. 166.
über die Progreſſion, und über die Gleichheit ihrer Glieder, ꞉ ꞉ III. 210.
über die verſchiedenen Behandlungsarten des Chors, ꞉ ꞉ III. 269, 272.
über den Gebrauch der Halbcadenz, II. 444.
über das erſte Ritornell eines Concertes, III. 423.
Bindung der Diſſonanzen, iſt im ſtrengen Stile nothwendig, ꞉ ꞉ ꞉ I. 156.
der Tacttheile und Tactglieder, was dabey in Anſehung des Tactgewichtes zu beobachten iſt, ꞉ ꞉ ꞉ III. 27.
Bourée, Beſchreibung derſelben, III. 43.

Cadenz, was dazu gehört, I. 240, II. 419.
wird oft vergrößert oder verkleinert, II. 421.
Gebrauch der Vervielfältigung derſelben, III. 191.

Can-

Cantus firmus, was darunter verſtanden wird, I. 232.
Cäſur, was ſie iſt, : : : II. 385.
Verzierung derſelben, : II. 392, 407.
der Abſätze, wie man bey derſelben die Grundſtimme zu ſetzen pflegt, I. 239.
der Abſätze und Tonſchlüſſe muß auf den guten Tacttheil fallen, : : II. 308.
Zeichen der höchſten Vollſtändigkeit derſelben bey den Abſätzen, : III. 194.
der Einſchnitte, wie ſie beſchaffen ſeyn muß, : : : : : III. 73.
Charakter der Tanzmelodien, : III. 40.
Charakteriſtiſche Tonſtücke, Beſchreibung und Werth derſelben, : : II. 49.
Charakteriſtiſcher Ton einer Tonart, die Ergreifung deſſelben iſt ein Mittel zur Tonausweichung, : : II. 207.
Chor, Beſchreibung und Einrichtung deſſelben, : : : : : III. 266.
deſſen Behandlungsarten in der gebundenen Schreibart, : : : III. 268.
Choral, Beſchreibung deſſelben, : III. 50.
Chromatiſches Klanggeſchlecht, was man darunter verſtehet, : : I. 39.
Componiſt, ſiehe Tonſetzer
Compoſition, Beſchreibung derſelben, I. 7.
Concert, Beſchreibung und Einrichtung dieſes Tonſtücks, : : : III. 327.
Concertſpieler, wie ſie in Anſehung des Vortrages beſchaffen ſeyn müſſen, II. 37.

Conſonanzen, Eintheilung derſelben. I. 48.
die verſchiedenen Arten der Fortbewegung derſelben, ; ; ; I. 137.
Contertanz, Beſchreibung, ; III. 47.
Contrapunct, was man darunter verſtehet, ; ; ; ; ; I. 11. 231.
allgemeine Regeln bey deſſen Verfertigung ; ; ; ; ; I. 237.
kann in verſchiedene Setzarten aufgelöſet werden, ; ; ; I. 257.
der gleiche, ; ; I. 234, 258.
der ungleiche, ; ; ; I. 310.
der doppelte in der Octave, deſſen Behandlungsart, ; ; ; I. 366.
Couplets des Rondo, wie ſie eingericht werden. ; ; ; ; III. 253.

Diatoniſches Klanggeſchlecht, was man darunter verſtehet, ; ; I. 39.
Diſſonanzen, welche Intervallen es ſind, I. 49.
die Urſachen, welche die Auflöſung derſelben nothwendig machen, ; I. 153.
wie die Vorbereitung derſelben geſchehen muß, ; ; ; ; I. 153.
Hauptregeln bey dem Gebrauche derſelben, ; ; ; ; ; I. 287.
müſſen in der ſtrengen Schreibart gebunden erſcheinen, ; ; ; I. 155.
können nicht verdoppelt werden, I. 254.
Diſſonirende Verbindung der Töne, ihre Eigenſchaften. ; ; ; I. 68.

Drey-

Dreyklänge, ; ; ; I. 70.
Grundharmonie, welche es iſt, I. 70.
Dominante, ſo wird oft die Quinte genennet, I. 41.
Doppelter Contrapunct, die Eigenſchaft deſſelben, ; ; ; ; I. 236;
in der Octave die vornehmſten Regeln deſſelben, ; ; ; I. 366.
Dreyer, wie ſie in Anſehung des Rythmus behandelt werden, ; ; III. 170.
Dreyklang, der harte harmoniſche, wie er entſtehet, ; ; ; I. 21.
iſt der Grund aller conſonirenden Verbindungen der Töne, ; ; I. 51.
der weich verminderte, ; ; I. 69.
der harte übermäßige, ; ; I. 77.
der doppelt verminderte, ; ; I. 78.
der hart verminderte, ; ; I. 79.
in welchen Fällen man ihn im Generalbaß durch eine Signatur anzeigt, I. 124.
Dreyklänge, weſentliche und zufällige, was darunter verſtanden wird, ; I. 53.
Dreyſtimmiger Satz, die Regeln deſſelben, I. 332.
Dreyvierteltact, wie er entſtehet, ; II. 281.
die eigentliche Beſchaffenheit deſſelben, II. 312.
Dreyzweyteltact, wenn man ſich deſſen bedient, II. 319.
Duet, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 264.
; ; ; ; ; ; 320.
Durchgehende Noten, wie ſie behandelt werden müſſen, I. 221; ſie heben den Fehler der Octaven und Quinten nicht auf, I. 142.

Durchgehende Ausweichung, was darunter verſtanden wird, ; ; II. 188.

Eigenſchaft der Töne, ; ; I. 18.
der Tonſtücke, ; ; ; II. 280.
Einfache Harmonie, was darunter verſtanden wird, ; ; ; ; I. 7.
Tactarten, wie ſie beſchaffen ſind, II. 289.
Einheit, eine Haupteigenſchaft der Tonſtücke, II. 133.
der Tonart, ; ; ; II. 169.
der Tonſtücke, wie ſie erhalten wird, III. 55.
Einleitungsſatz der Ouverture, deſſen Beſchaffenheit, ; ; ; ; III. 293.
der Sinfonie, Beſchreibung deſſelben, III. 300.
Einrichtung der bekanntſten Tonſtücke, III. 232.
Einſchnitt, deſſen Beſchreibung, II. 346, 361.
iſt entweder vollkommen oder unvollkommen, ; ; ; ; ; II. 364.
über die richtige Behandlung deſſelben, III. 72.
wie er bey der Wiederholung behandelt wird, ; ; ; III. 168, 175.
Empfindungen werden in den ſchönen Künſten durch künſtliche Veranlaſſungen erweckt, II. 16.
unter welchen Umſtänden ſie erweckt werden können, ; ; ; II. 18.
warum die unangenehmen nicht von der Tonkunſt ausgeſchloſſen werden dürfen, II. 27.
angenehme, erlauben keine ſcharfen Ausweichungen, ; ; ; II. 174.
Endigungsformeln der melodiſchen Theile, II. 384.
Enge Harmonie, was ſie iſt, ; I. 55.

Enge Sätze, welche ſo genennet werden, II. 349.
der Umfang derſelben, ; ; II. 364.
derſelben bedient man ſich vorzüglich zu den Tanzmelodien, ; ; III. 53.
Enharmoniſches Klanggeſchlecht, I. 39.
Entſtehungsart der Töne, ; ; I. 23.
Entwurf der Tonſtücke, wie er beſchaffen ſeyn muß, ; ; ; ; I. 96.
Erfinden, wie man zur Fertigkeit in demſelben gelanget, ; ; ; II. 92.
Erfindung der Tonſtücke, worauf es dabey ankömmt, ; ; ; II. 70.
Eröffnungsſtücke, Beſchreibung derſelben, III. 293.
Erweiterte Sätze, wie ſie entſtehen, III. 424.
der Gebrauch derſelben, III. 205, 348.

Fermate, dadurch wird die Bewegung des Tactes unterbrochen, ; II. 413.
Fertigkeit auf dem Inſtrumente, wie ſie angewendet werden muß, ; ; II. 36.
Fingercomponiſten, ihre Verfahrungsart, II. 73.
Folge, die unmittelbare mehrerer Intervalle einerley Art und Gattung zerſtöret die Natur der Tonart, ; ; II. 160.
Förmliche Ausweichung, was man darunter verſtehet, ; ; ; II. 191.
Form der Tonſtücke überhaupt, II. 43, 117.
wovon ſie abhängt, ; ; II. 103.
des Rondo, ; ; ; III. 77.
der Sinfonie, ; ; ; III. 301.
Formen der kleinſten Tonſtücke, III. 77.

Formen kleiner Tonſtücke von ſechzehen Tacten, ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ III. 37. 81. 111.
der Arie, ꞏ ꞏ III. 241. 262.
des Andante der Sinfonie, ꞏ III. 313.
des lezten Allegro der Sinfonie, III. 314.
der Ritornelle des Concertes und der Arie, ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ III. 421.
Fortbewegung der Conſonanzen, die verſchiedenen Arten derſelben, ꞏ ꞏ I. 137.
der Diſſonanzen ſuche unter Auflöſung.
Freye Schreibart, welche Diſſonanzen in derſelben ohne Vorbereitung erſcheinen können, ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ I. 155.
Fuge, Beſchreibung derſelben, ꞏ III. 280.
Fühlbarkeit der Wiederholung, wenn ſie verlohren gehet, ꞏ ꞏ III. 160.
Füllſtimmen, Beſchaffenheit derſelben, II. 4.
Fünfer, deſſen Behandlungsart überhaupt, ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ III. 164. 172.
entſtehen auf dreyerley Art, ꞏ II. 374.
Füße, Beſchreibung und Eintheilung derſelben, ꞏ ꞏ ꞏ ꞏ III. 13.

Gavotte, Beſchreibung derſelben, II. 40.
Gefühl muß oft entſcheiden, wo in der Melodie Ruhepuncte des Geiſtes vorhanden ſind, II. 349.
Gegenbewegung, was ſie iſt, ꞏ I. 138.
in wie ferne Octaven und Quinten beym Gebrauche derſelben erlaubt ſind, I. 147.
Generalbaß, Beſchreibung deſſelben, I. 121.

Genie,

Genie, ob es durch die Regeln der Kunſt eingeſchränkt werde, III. 11.
Gerade Tactarten, Eintheilung derſelben, II. 286.
Gerade Bewegung, die Beſchaffenheit derſelben, I. 138.
Geſtalt eines diſſonirenden Satzes kann vor der Auflöſung deſſelben verändert werden, I. 216.
Glieder, die ungleichen eines Satzes, wie ſie beſchaffen ſeyn können, II. 376.
die Gleichheit derſelben muß in verſchiedenen Fällen nothwendig beybehalten werden, III. 211.
von der Einſchaltung derſelben, III. 218.
Grade der Verwandtſchaft der Töne, II. 181.
Grenzen, in welchen ſich die Tonkunſt erhalten muß, wenn ſie nicht mit der Poeſie vereinigt iſt, II. 35.
Größe des klingenden Körpers ſteht mit dem Tone, welchen er hervorbringt in Verhältniß, I. 18.
Grundabſatz, Beſchreibung deſſelben, II. 414.
Grundabſätze, von der Folge derſelben, III. 111.
Grundharmonie, die diſſonirende, welche es iſt, I. 69.
Grundſtimme, warum ſie von keiner andern unterſtiegen werden darf, I. 245.
Grundton, deſſen Beſchaffenheit überhaupt, I. 28.
der eigentliche und uneigentliche, was darunter verſtanden wird, I. 230, 239.
Guter Tacttheil, was darunter verſtanden wird, I. 154, II. 283.

auf

auf denſelben müſſen die Cäſuren der Abſä-
ze und Tonſchlüſſe fallen, : II. 308.

Halbcadenz, was man darunter verſtehet, II. 415.
Gebrauch derſelben, : : II. 443.
Halber Ton, was er iſt, : : I. 29.
Handſtücke, kleine, ſind am ſchicklichſten zu
den erſten Uebungen im Erfinden, III. 52.
Harmonie, Beſchreibung derſelben, I. 7.
ob ſie eher entſtehet, als die Melodie, I. 8.
: : : : : II. 47.
enge und zerſtreute, : : I. 55.
Harmoniſch denken, was darunter verſtanden
wird, : : : II. 76, 81.
Harmoniſcher Dreyklang, der harte, wie er
entſtehet, : : : I. 22.
iſt der Grund aller harmoniſchen Verbin-
dungen der Töne, : : I. 51.
Harte Tonart, ihr Urſprung, : I. 28.
in welchem Falle ſie mit der weichen verwech-
ſelt werden kann, : : II. 196.
in welchen Tönen bey dem Gebrauche der-
ben geſchloſſen werden kann, II. 183.
Hartverminderter Dreyklang, : I. 79.
Hauptarten der Tonſtücke, : : III. 292.
Hauptform des erſten Perioden der größern
Tonſtücke, : : : III. 342.
Hauptnoten, melodiſche, Beſchreibung der-
ſelben, : : : I. 219.
Hauptſatz oder Thema muß die Empfindung
des Ganzen beſtimmen, : II. 347.

vor

vor der Wiederholung deſſelben gehet gewöhnlich der Quintabſatz vorher, III. 87.
wenn er wiederholt wird, III. 149.
Hauptſtimme eines Tonſtücks, die Beſchaffenheit derſelben, II. 4.
Haupttonart, ſie muß zu Anfange des Tonſtücks dem Ohr gehörig eingeprägt werden, II. 151.
Haupttöne, was darunter verſtanden wird, I. 28.
Homophoniſches Verfahren bey der Erfindung der Tonſtücke, II. 82.
Hülfsmittel zur Hervorbringung der Verſchiedenheit der Töne, I. 18.
zur Erweckung der Empfindungen, II. 21.
zur Verbindung vieler melodiſchen Theile, III. 347.

Innerliche Länge und Kürze der Töne, II. 283.
Inhalt des Satzes kann durch einen Anhang genauer beſtimmt werden, II. 435, III. 193.
Inſtrumentalſtücke, Eintheilung und Beſchreibung derſelben, III. 292.
Intervall, was es iſt, I. 40.
Intervalle der harte Tonleiter, I. 43.
con⸗ und diſſonirende, I. 49.
ihr Verhältniß wird durch die Umkehrung derſelben geändert, I. 56, 369.
Interpunctiſche Zeichen der Sätze, II. 384, 391.
Interpunction der melodiſchen Theile, Beſchreibung derſelben, II. 345; wie ſie bey den kleinſten Tonſtücken beſchaffen ſeyn kann, III. 77.

kleiner Tonſtücke von ſechzehn Tacten, III. 57,
: : : : 81, 111, 124.
kleiner Tonſtücke in der weichen Tonart, III. 103.
Intonationen, welche man im Vocalſatze ver-
meidet, : : : II. 140.

Klang, Entſtehungsart deſſelben, I. 17.
Klanggeſchlecht, das diatoniſch-chromatiſch-
enharmoniſche, : : I. 38.
Kleiner halber Ton, deſſen Kennzeichen, I. 39.
Kleine Tonſtücke, ihre Einrichtung III. 39.
die gewöhnlichſten Ausweichungen derſel-
ben, : : : III. 93.
Körper, ein klingender, muß elaſtiſch ſeyn, I. 18.
Künſte, die ſchönen, erwecken Empfindungen
durch künſtliche Veranlaſſungen, II. 16.
Kunſtgefühl muß den Mangel oder das Daſeyn
des Ausdruckes der Empfindungen in den
Tonſtücken beurtheilen, : II. 129.
Kürze, innerliche der Töne, woher ſie enſteht,
: : : : : II. 277.

Lebendiger Ausdruck, Beſchreibung und Werth
deſſelben, : : : I. 4.
Leichtigkeit im Erfinden, eine Haupteigenſchaft
des Tonſetzers, : : : II. 70.
was dazu gehört, : : : II. 94.
Leittöne, welche Töne ſo genennet werden, II. 157.

Maasſtab welcher das Verhältniß der Dauer
der Töne beſtimmt, : : II. 271.

Mannigfaltigkeit der Theile, eine Haupteigenſchaft der Tonſtücke, II. 100, 131.
Marſch, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 49.
Materielle Beſchaffenheit der melodiſchen Theile, ; ; ; ; II. 343.
Mechaniſcher Theil der Ausführung eines Tonſtücks, was dazu gehört, ; II. 103.
Mediante, ſo wird oft die Terz genennet, I. 40.
Melodie, Beſchreibung derſelben, I. 8, II. 3.
welche Eigenſchaften ein Anfänger haben muß, um ſie richtig in Noten ſetzen zu können, II. 72.
Melodie, Regeln über die Einkleidung derſelben in den Tact, ; II. 300, 308.
in welchen Fällen ſie im Aufſchlage des Tactes anfangen muß, ; II. 308, 368.
was die Erfindung derſelben vorausſezt, II 6.
ob ſie eher ſey, als die Harmonie, I. 8. II. 47.
muß harmoniſch gedacht werden, II. 76, 81.
Merkmale, die ſich bey derſelben wahrnehmen laſſen, ; ; ; II. 7.
Hülfsmittel zur Verlängerung derſelben, III. 153.
Melodiſch denken, was man darunter verſtehet, ; ; ; ; II. 71.
Melodiſche Hauptnoten, welche es ſind, I. 219.
Interpunction, Beſchreibung derſelben, II. 345.
Theile, wie ſie überhaupt beſchaffen ſeyn müſſen, II. 342; III. 54; die Beſchaffenheit derſelben bey der Wiederholung, III. 155; wenn ſie vollſtändig oder unvollſtändig ſind, II. 346.

Melodiſche Theile, die Beſchaffenheit derſelben im Chore und in der Arie, III. 266.
Verlängerungsmittel, der Gebrauch derſelben, ſ ſ ſ ſ III. 153.
Menuet, Beſchreibung derſelben, III. 47.
Metriſche Bewegung wird zuweilen mit Vorſatz unterbrochen, ſ ſ III. 33.
Metrum, deſſen Beſchreibung, ſ III. 6.
das Eigenthümliche deſſelben in der Tonkunſt, ſ ſ ſ III. 19.
Mitklingen der Töne, wie es entſtehet, I. 19.
Modification der Töne, die Urſachen derſelben, I. 35.
der Empfindungen, eine nöthige Eigenſchaft der Tonſtücke, ſ ſ II. 129.
Modulation, Beſchreibung des Verfahrens dabey, ſ ſ ſ II. 137, 201.
Regeln derſelben in Abſicht auf die zu wählenden Accorde, ſ ſ I. 134.
die äſtetiſche Würkung derſelben, II. 104.
Muſik, ſiehe Tonkunſt.

Nachdruck den die guten Tacttheile bey dem Vortrage bekommen, ſ ſ II. 280.
Nachſchlagende Octaven und Quinten, was dabey zu bemerken iſt, ſ ſ I. 144.
Natur des Klanges, ſ ſ I. 17.
Nebengedanken, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſen, ſ ſ ſ II. 101, 132.
Nebennoten, der richtige Gebrauch derſelben, I. 219.
Nebenſtimmen, wenn ſie das Metrum erhalten müſſen, ſ ſ ſ III. 21.

Nebentonarten einer harten Tonart, II. 193.
einer weichen Tonart, ſ ſ II. 194.
Neunachteltact, wie er entſtehet, ſ II. 326.
Niederſchlag des Tactes, ſiehe guter Tacttheil.
None, der Unterſchied derſelben von der Secunde, ſ ſ ſ I. 105.
die Auflöſungen dieſes Intervalls, I. 197.
Nonenaccord, woraus er beſtehet, I. 100.
die Bezeichnung deſſelben, ſ I. 131.
Nonenſeptimenaccord, ſ ſ I. 102.

Octave, warum ſie ihrer Natur nach nicht von ihrem Grundtone verſchieden iſt, I. 25.
was bey den Cäſuren der Abſätze dabey zu bemerken iſt, ſ ſ ſ III. 194.
Ode, die Form ihrer Melodie hängt größtentheils von dem Baue ihrer Strophen ab, III. 51.
Ohr wird beleidigt, wenn die mechaniſchen Regeln der Kunſt vernachläſſiget werden, II. 133.
demſelben muß zu Anfange eines Tonſtückes die Haupttonart genugſam eingeprägt werden, ſ ſ ſ ſ II. 170.
Opernſinfonie, wie ſie beſchaffen ſeyn muß, III. 304.
Ort wo ein Tonſtück aufgeführt werden ſoll, beſtimmt die Art der Ausarbeitung deſſelben, ſ ſ ſ ſ II. 125.
Ouverture, Beſchreibung dieſes Tonſtückes, III. 293.
warum ſie heut zu Tage wenig gebräuchlich iſt, ſ ſ ſ ſ III. 300.

Parentheſe, wie man ſich derſelben bedient, ſ ſ ſ ſ II. 451, III. 218.

Partitur, wie ſie eingerichtet wird, II. 124.
Paſſagie, deren Beſchreibung, ſ H. 450.
was in Anſehung ihrer Glieder zu beobach- ten iſt, ſ ſ ſ III. 217.
Pauſe, eine kurze, hebt den Fehler der Octaven und Quinten nicht auf, ſ I. 142.
kann die Aufloͤſung einer Diſſonanz von ih- rem Anſchlage trennen, ſ I. 215.
darf auf keinen Ton folgen, der gegen ei- nen andern diſſonirt, I. 255. II. 156.
Periode, der erſte der Arie, wie er eingerich- tet wird, ſ ſ ſ III. 242;
des zweyten Theils der Arie, III. 246.
erſter des Rondo, III. 248; Beſchaffen- heit der uͤbrigen, ſ III. 253, 260.
Perioden der Sinfonie, Beſchreibung und Ein- richtung derſelben, ſ ſ III. 385.
Behandlungsarten und Formen des zwey- ten, in den groͤßern Tonſtuͤcken, III. 394; ſ ſ ſ ſ 403, 408, 410.
Behandlung des dritten, ſ III. 420.
Periodenbau, worauf er hauptſaͤchlich beru- het, ſ ſ ſ ſ III. 128.
Poeſie, die Beſchaffenheit derſelben bey der Arie, III. 241, und bey dem Rondo, III. 248.
Polonoiſe, Beſchreibung derſelben, III. 46.
Polyphoniſches Verfahren bey Setzung der Ton- ſtuͤcke, ſ ſ ſ II. 82. 87.
Praͤdicat, wird mit dem zweyten Gliede eines melodiſchen Theils verglichen, II. 350.
Progreſſion, Beſchreibung derſelben, II. 431.

Progreſſion, ihr Gebrauch, , III. 210.
die Glieder derſelben müſſen ſich in Anſe-
hung der Tactzahl gleich ſeyn, III. 211.

Quarte, ihre Entſtehungsart, , I. 27.
Auflöſung derſelben, , , I. 158.
die übermäßige, wird in der Melodie ver-
mieden, , , , II. 141.
Quartſeptimenaccord, wie er entſtehet, I. 111.
Quartenſprünge, unter welchen Umſtänden ſie
erlaubt oder verboten ſind, , II. 161.
Quatuor, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 325.
Quinte, wie ſie aus ihrem Grundtone entſtehet, I. 26.
die übermäßige, wird in der Melodie ver-
mieden, , , , II. 141.
Quintabſatz, Beſchreibung deſſelben, II. 415.
in welchem Falle er vor der Wiederholung des
Hauptſatzes vorher gehen muß, III. 87, 137.
Quintabſätze, zwey derſelben dürfen eigentlich in
einer Tonart nicht auf einander folgen, III. 111.
in welchem Falle zwey derſelben nach einander
geſezt werden können, III. 120, 364.
Quintquartenaccord, wie er entſtehet, I. 111, 115.

Rationalrechnung, was ſie iſt, , I. 18.
Raum zwiſchen zwey melodiſchen Theilen, wird
zuweilen mit Noten ausgefüllt II. 410.
, , , , , III. 195.
Recitativ, Beſchreibung deſſelben, III. 233.
warum in demſelben Ausweichungen in die
entfernteſten Tonarten vorkommen, II. 177.

Recitativ hat keine Haupttonart, auf welche ſich die Modulation beziehet, II. 178.
Regeln der Kunſt, warum die Befolgung derſelben nothwendig iſt, II. 134.
Reinigkeit des Satzes, worinn ſie beſtehet, I. 133.
Retartation, wie ſie gebraucht wird, I. 225.
Ritornell, Beſchaffenheit und Nutzen deſſelben, III. 242.
des Concertes, III. 333.
Romanze, Beſchreibung derſelben, III. 340.
Rondo, deſſen Beſchreibung und Form III. 248.
Roſalien, was man darunter verſtehet, III. 100.
Ruhepuncte des Geiſtes in der Melodie, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſen, II. 346.
müſſen in der Melodie auf gute Tacttheile fallen, II. 208.
Rythmus, Beſchreibung deſſelben, II. 346.

Saite, die tonbezeichnende, welche es iſt, I. 30.
Satz, ein enger, wie er beſchaffen iſt, II. 348.
die Beſchaffenheit eines erweiterten, II. 424.
eines zuſammen geſchobenen, II. 453.
die Reinigkeit deſſelben, worin ſie beſtehet, I. 133.
die Behandlungsart des zweyſtimmigen, I. 257.
des dreyſtimmigen, I. 332.
des vierſtimmigen, I. 348.
Schlechter Tacttheil, was er iſt, I. 154, II. 283.
im demſelben werden die Diſſonanzen vorbereitet und aufgelöſet, I. 155, 158.
Schlußſatz, deſſen Unterſchied von dem Abſatze, II. 346.

Schluß-

Schlußſatz, wenn er wiederholt wird, III. 149.
wie der Anhang deſſelben beſchaffen seyn kann, , , , , III. 200.
Schlußperiode eines Tonſtücks in der weichen Tonart wird oft in der harten Tonart geſezt, , , , , II. 199.
Schreibart, in der ſtrengen werden alle Diſſonanzen gebunden, , , I. 155.
Secunde, die kleine und große, , I. 43.
die übermäßige, , , , I. 46.
Unterſchied derſelben von der None, I. 105.
Secundenaccord, woraus er beſtehet, I. 82.
mit der übermäßigen Secunde, , I. 95.
Bezeichnung deſſelben im Generalbaſſe, I. 130.
Secundquintenaccord, , , I. 112.
Sechſer, oder ein Satz von ſechs Tacten kann auf dreyerley Art gebildet werden, II. 380.
Seitenbewegung, Beſchreibung und Gebrauch derſelben, , , I. 138, 148.
Septime Beſchaffenheit dieſes Intervalls, I. 45.
Auflöſung der kleinen, I. 174; der großen, I. 180; der verminderten , I. 194.
Septimenaccord, Entſtehungsart deſſelben, I. 68.
deſſen Beſchaffenheit, , , I. 80. 94.
iſt der Grund aller diſſonirenden Verbindungen, , , , , I. 69.
deſſen Bezeichnung im Generalbaſſe, I. 129.
Setzarten, in welche der Contrapunct aufgelöſet werden kann, , , , I. 259.
Setzkunſt, Beſchreibung derſelben, I. 7.
was für Haupttheile dazu gehören, I. 9.

Sexte, die kleine und große, wie ſie beſchaffen iſt, ; ; ; ; I. 45.
die verminderte und übermäßige, I. 47.
Sextenaccord, wie er zum Vorſchein kömmt, I. 57.
Bezeichnung deſſelben im Generalbaſſe, I. 127.
Sextquartenaccord, wie er entſtehet, I. 62.
mit der verminderten Quarte und kleinen Sexte, ; ; ; ; I. 73.
Bezeichnung derſelben, ; ; I. 128.
Sextquintenaccord, Entſtehungsart deſſelben, I. 81.
deſſen Aufloͤſung, ; ; ; I. 176.
mit der übermäßigen Sexte, ; I. 97.
deſſen Bezeichnung, ; ; I. 130.
Siebener, oder ein Satz von ſieben Tacten, wie er beſchaffen iſt, ; ; II. 382.
Signaturen des Generalbeſſes, ; I. 122.
Sinfonie, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 301.
Beſchaffenheit und Einrichtug ihres erſten Allegro, III. 304; ihres Andante, III. 312.
ihres lezten Allegro, ; ; III. 314.
Solo, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 393, 316.
Sonate mit ihren Abarten, Beſchreibung derſelben, ; ; III. 292, 315.
Stim̃en eines Tonſtücks, wie ſie beſchaffen ſind, II. 4.
Strenge Schreibart, in derſelben müſſen alle Diſſonanzen gebunden werden, ; I. 155.
Studium der Partituren, wie es beſchaffen ſeyn muß, ; ; ; II. 103.
Subject wird mit dem erſten Gliede eines melodiſchen Theils verglichen, ; II. 350.

Tabel-

Tabelle aller conſonirenden Accorde, I. 66.
der Septimenaccorde mit ihren Umkehrungen, I. 99.
Tact, Natur und Beſchaffenheit deſſelben, II. 270.
Urſachen des Daſeyns deſſelben, II. 282.
innere Verſchiedenheit ſeiner Theile, II. 273.
Tactarten, die einfachen geraden, II. 288.
die einfachen ungeraden, II. 311.
Entſtehungsart der vermiſchten, II. 322.
Tacterſtickung, Beſchreibung derſelben, II. 453.
ihr Gebrauch, ; ; ; III. 356.
Tactgewicht, ſiehe Metrum.
Tactglied, was darunter verſtanden wird, II. 296.
Tactnoten, welche ſo genennet werden, II. 297.
Tacttheil, der gute und ſchlechte, was darun-
verſtanden wird, ; ; II. 283.
in dem guten ſoll ſich jederzeit eine Terz oder
Sexte hören laſſen, ; ; I. 251.
Tafelmuſik, das Unſchickliche derſelben, II. 45.
Tanzmelodien, ihr Charakter und Baſchaffen-
heit, ; ; ; III. 40.
Taſto ſolo, wenn es gebraucht wird, I. 124.
Terz. die große wird ſelten verdoppelt, I. 54. 249.
die verminderte wird im Vocalſatze ſelten ge-
braucht, ; ; ; ; II. 142.
in welchen Fällen ſie im Generalbaſſe ange-
zeigt werden muß, ; ; I. 123.
Terzdecimenaccord, woraus er beſtehet, I. 117.
die Auflöſung deſſelben, ; I. 211.
Terzquartenaccord, I. 82; mit der übermäßi-
gen Sexte, I. 79, 96; Bezeichnung
deſſelben, ; ; ; I. 130.

Text zum Rondo, wie er beſchaffen ſeyn muß ; ; ; ; ; III. 248.
zur Arie, ; ; ; III. 241.
Theile der Melodie, unter welchen Umſtänden ſie ſchicklich zuſammen verbunden werden können, ; ; ; III. 7.
Theilung eines klingenden Körpers, ein Hülfsmittel zur Hervorbringung der Verſchiedenheit der Töne, ; ; I. 23.
Thema zu Veränderungen, wie es beſchaffen ſeyn muß, ; ; ; III. 52.
, bey Wiederholung deſſelben gehet der Quintabſatz vorher, ; ; III. 87.
Theſis, ſiehe Niederſchlag des Tactes.
Ton, wie er entſtehet, ; ; I. 18.
die Verſchiedenheit deſſelben wird durch zwey Hülfsmittel bewürkt, ; ; I. 16.
Tonart, Beſchreibung derſelben, ; I. 16.
Urſprung und Eigenſchaften der harten, I. 28; der weichen, ; ; I. 31.
jede derſelben hat etwas eigenthümliches, II. 171.
Tonausweichung, ſiehe Modulation.
Tonführung, Regeln derſelben, II. 134.
Tonkunſt, Begriff derſelben, I. 4. II. 15.
erweckt Empfindungen ohne Beyhülfe anderer ſchönen Künſte, ; ; II. 29.
kann nur in Vereinigung mit der Dichtkunſt ihre höchſte Abſicht erreichen, II. 33.
Tonleiter, Urſprung und Beſchaffenheit der harten, I. 29; der weichen I. 31.

Tonlei-

Tonleiter, die vollſtändige diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche, I. 39.
Tonſetzer, unter welchen Umſtänden er Empfindungen erwecken kann, II. 18. 25. 27.
wie er erfindet, II. 70.
Tonſchluß, was dazu gehört, I. 240.
Gebrauch der Vervielfältigung deſſelben, III. 191.
Tonſtück, wie es in der Seele des Componiſten entſtehet, II. 51.
wie es beſchaffen ſeyn muß, wenn es die Abſicht der Kunſt erreichen ſoll, II. 127.
Tonſtücke, Einrichtung der kleinern, III. 57;
der größern, III. 231, 341.
charakteriſtiſche, der Werth derſelben, II. 40.
Transpoſition, eine beſondere Art der Wiederholung, II. 432.
Gebrauch derſelben, III. 207.
Trio, Beſchreibung dieſes Tonſtücks, III. 322.
Triole, wie ſie entſtehet, II. 298.
Trugſchluß, was man darunter verſtehet, II. 445.
wenn er gebraucht wird, I. 243.

Ueberfluß an Gedanken, kann zuweilen dem Tonſetzer nachtheilig ſeyn, II. 55.
Uebergang aus einer Tonart in die andere, wie er geſchieht, II. 206.
Ueberhang der Cadenz, wie er beſchaffen ſeyn kann, II. 422.
Uebermäßige Quarte, die Auflöſung derſelben, I. 162.
Quinte, I. 47; ihre Auflöſung, I. 167.
Secunde, I. 46; Accord derſelben, I. 95.

Ueber-

Uebermäßige Sexte, I. 48; ihre Auflöſung, I. 170.
Terz, ; ; ; ; I. 47.
harte Dreyklang, woraus er beſtehet, I. 77.
Sextquartenaccord, ; ; I. 78.
Sextquintenaccord, ; ; I. 78.
Terzquartenaccord, ; I. 79. 96.
Umfang des Satzes, beſtimmt die Vollſtändigkeit deſſelben nicht, ; ; II. 349.
der engen Sätze, ; ; ; II. 365.
der Singſtimmen, ; ; I. 247.
Umkehrung des harten Dreyklanges, I. 58.
des weichen, ; ; ; I. 60.
des verminderten, ; ; ; I. 71.
des hartverminderten, ; ; I. 79.
des Septimenaccordes, ; ; I. 80.
des Noncenaccordes, ; ; I. 105.
des Undecimenaccordes, ; I. 111.
der Stimmen im doppelten Contrapuncte in der Octave, ; ; ; I. 369.
Undecime, ihr Unterſchied von der Quarte, I. 116.
die Auflöſung derſelben, ; ; I. 203.
Undecimenaccord, woraus er beſtehet, I. 109.
deſſen Bezeichnung im Generalbaſſe, I. 131.
Ungerade Tactarten, ; ; II. 311. 287.
Unterhalber Ton, welcher es iſt, ; I. 30.
Unvollkommene Conſonanzen, I. 49; die Arten ihrer Fortſchreitung, ; I. 137.
Einſchnitte, wie ſie beſchaffen ſind, II. 364.
Unvorbereitet können einige Diſſonanzen in der freyen Schreibart gebraucht werden, I. 155.
Urſache des Klanges, ; ; ; I. 20.

Urſa-

Urſachen der innern Länge und Kürze der Töne, ' ' ' ' II. 277.

Verbindung der Töne, die conſonirende, woraus ſie beſtehet, ' ' ' I. 51.
die diſſonirende, ' ' ' ' I. 68.
Verbindungsfähigkeit der melodiſchen Theile, was dazu gehört, ' ' III. 5.
Verdeckte Octaven und Quinten, wie ſie beſchaffen ſind, ' ' ' ' I. 146.
Verdoppelung der großen Terz, was dabey zu merken, ' ' ' ' I. 54, 249.
Vergleichung der Töne in Anſehung ihrer Stufen, I. 40; in Anſehung ihrer Würkung, ' ' ' ' I. 48.
Vergrößerung der Cadenz, ' ' II. 421.
Verhältniß der Töne gegen den Körper, welcher ſie hervorbringt, ' ' I. 18.
der Octave gegen ihren Grundton, I. 24.
der Intervalle wird durch die Umkehrung geändert, ' ' ' ' I. 56.
Verlängerungsmittel der Melodie, III. 153. 191.
Verminderter Dreyklang, woraus er beſtehet, I. 69; welche Intervalle bey dem Gebrauche deſſelben verdoppelt werden können, I. 75.
Verminderte Quinte, wie ſie aufgelöſet wird, I. 162.
Quarte, I. 47; ihre Auflöſung, I. 167.
Sexte, ' ' ' ' ' I. 47.
Septime, I. 48; ihre Auflöſung, I. 194.
Terz, ' ' ' ' ' I. 46.
Vermiſchte Tactarten, ihre Entſtehungsart, II. 322.

Vermiſch-

Vermiſchter Contrapunct, Einrichtung deſſelben, I. 234.
Vermittelnde Accorde, der Gebrauch derſelben bey der Tonausweichuug, II. 207.
Verſchiedenheit der Töne, worauf ſie ſich gründet, I. 16.
der Theile des Tactes, II. 273.
des Klanges, wodurch ſie bewürket wird, I. 16.
Verwandtſchaft der Töne, worauf ſie ſich gründet, I. 16.
der Tonarten, II. 279.
Verwechslung der Auflöſung, I. 218.
der weichen Tonart mit der harten, II. 196; ſie iſt ein Hülfsmittel in entfernte Töne auszuweichen, I. 255.
die enharmoniſche der Töne, wie man ſich derſelben bedienet, II. 261.
Vervielfältigung der Abſatzformeln, ein Verlängerungsmittel der Melodie, III. 191.
Verzierung der Cäſuren, wie ſie geſchieht, II. 393, 402, 410.
Vierer, was man darunter verſtehet, II. 366.
ſind die gewöhnlichſten melodiſchen Theile, III. 53.
Viervierteltact, Entſtehungsart dieſer Tactgattung, II. 334.
Vollkommene Conſonanzen, welche ſo genennet werden, I. 49; die Arten ihrer Fortſchreitung, I. 137.
Einſchnitte, wie ſie beſchaffen ſind, II. 364.
Vollſtändigkeit der Sätze äußert ſich auf verſchiedene Arten, II. 348.

Vorausnahme einer durchgehenden Note, wie ſie geſchieht, I. 275; vermittelſt derſelben wird die Septime in verſchiedene Intervalle aufgelöſet, ; ; I. 189.
Vorbereitung der Diſſonanzen, was ſie iſt, I. 153; geſchieht im ſchlechten Tacttheile, I. 155.
Vorbereitungsſtücke, Beſchreibung derſelben, III. 293.

Wechſelnoten, Beſchreibung und Gebrauch derſelben, I. 226; ſie verbeſſern nicht den Fehler der Octaven und Quinten, I. 142.
Weiche Tonart, wie ſie entſtehet, ; I. 31.
Weiblicher Ausgang der Cäſuren, II. 394.
Weſentliche Dreyklänge der Tonart, welche ſo genennet werden, ; ; I. 53.
Wiederholung, wie ſie beſchaffen ſeyn muß, III. 155.
der Einſchnitte, ; III. 168, 175.
des Grundabſatzes, ; ; III. 115.
der eigentliche Gebrauch derſelben, III. 153.

Zergliederungsſätze, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſen, ; ; ; II. 348.
Zerſtreute Harmonie, was man darunter verſtehet, ; ; ; ; I. 56.
Zufällige Ausweichung, wie ſie beſchaffen iſt, ; ; ; ; ; II. 188.
Dreyklänge der Tonart, welche ſo genennet, werden, ; ; ; ; I. 53.
Zuhörer, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſen, wenn die Tonkunſt auf ſie würken ſoll, II. 19.

Zurückführung der Modulation in den Hauptton, verſchiedene Arten derſelben, III. 92.

Zuſammengeſezte Tactarten, Entſtehungsart und Beſchaffenheit derſelben, II. 332.

Zuſammen geſchobene Sätze, wie ſie entſtehen, II. 453; der Gebrauch derſelben, III. 352.

Zweyſtimmige Sonate, Beſchreibung derſelben, ; ; ; ; ; III. 316.

Zweyvierteltact, deſſen Entſtehungsart, II. 280; wie er beſchaffen iſt, ; ; II. 293.

Zweyzweyteltact, die Zuſammenſetzung deſſelben, ; ; ; ; II. 193.

Zwiſchenperioden des Rondo, Einrichtung derſelben, ; ; ; ; III. 253.

Zwölfachteltact, wie er entſtehet, II. 341.

Anzei-

Anzeige einiger Druckfehler.

Im erſten Theile,

Seite 143. muß über dem Notenexempel das Zeichen fig. 6. um einen Tactſtrich weiter rechts ſtehen.

Seite 145, Zeile 13, lies Partituren für Portituren.

Seite 150. fehlt das Zeichen fig. 4. über dem lezten Tacte der Notenzeile.

Seite 187. müſſen bey fig. 5. die Zahlen $\frac{6}{5}$ in $\frac{4}{3}$ verwandelt werden.

Seite 255. auf der zweyten Zeile lies Baßthema für Bußthema.

Seite 267. auf der dritten Zeile von unten lies ſtatt fig. 12, fig. 4.

Seite 314. muß bey dem erſten Notenexempel über den erſten Tact fig. 1, über den zweyten fig. 2, und über den dritten fig. 3. geſezt werden.

Im zweyten Theile,

Seite 297. auf der zweyten Zeile von unten lies Tactnoten für Tactarten.

Seite 426. auf der dritten Zeile müſſen die Worte: iſt in dieſem Falle niemals der erſte Tact des Satzes, ſondern einer der mittlern, ſo geleſen werden: kann ſowohl der erſte, als einer der mittlern Tacte des Satzes ſeyn;

Im dritten Theile,

Seite 24. müſſen die beyden auf der zweyten Linie der Oberſtimme befindlichen Sechzehntheilpauſen in Zwey und dreißigtheilpauſen verwandelt werden.

Seite 134. verwandle man auf der zweyten Linie der Oberſtimme im dritten Tacte die Zweyviertel Note d in e.

Digitized by Google